Longfellow's Divine Tragedy.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Universität Leipzig

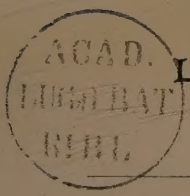
vorgelegt

von

Alfred C. Schmidt

aus

Löbtau-Dresden.



Lucka S.-A.
Druck von Reinhold Berger.
1905.

Angenommen von der philologischen Fakultät auf Grund der Gutachten der Herren Wülker und Birch-Hirschfeld.

Leipzig, den 21. Juli 1904.

Der Procancellar.
Hölder.

Meinen lieben Eltern!

Einleitung.

Das Drama in Amerika.

Von allen Werken des amerikanischen Dichters Henry Wadsworth Longfellow hat wohl seine im Jahre 1871 erschienene „Divine Tragedy“ den geringsten Anklang gefunden. Doch wie die Amerikaner dieses Werk nur wenig beachtet haben, so ist es allen den dramatischen Erzeugnissen Longfellow's ergangen. Man kann noch weiter gehen, und es ist wohl nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet: bisher ist es noch keinem Drama, das auf amerikanischem Boden entstand, gelungen, sich einen dauernden Erfolg zu sichern oder gar sich dauernd auf der Bühne zu erhalten. Auf allen Gebieten des praktischen und geistigen Lebens ist der Amerikaner mit Riesenschritten vorwärtsgeeilt, seine Literatur hat schon einen ganz bedeutenden Umfang erhalten, alle Zweige der Dichtkunst haben, wenn auch oft einseitig, schöne Blüten gezeitigt; nur das Drama harrt noch immer seiner Entwickelung und Würdigung.

Derselbe christliche Geist, den die „pilgrim fathers“ zu Beginn des 17. Jahrhunderts von ihrer Heimat England nach Amerika brachten, durchweht auch die gesamte Poesie, die in der Kolonialzeit in den neugegründeten Ansiedelungen entstand. Die Periode der puritanisch-christlichen Dichtungsweise könnte man die Zeit bis zum großen Jahre 1776 nennen. Wie ich späterhin ausgeführt habe, ist ganz klar, daß damals während der geradezu kunstfeindlichen Herrschaft des Puritanis-

mus die denkbar ungünstigsten Bedingungen für die Entstehung von Dramen vorherrschten. Und in der Tat ist nichts von dramatischer Literatur zu verzeichnen.

Auch die folgende Zeit, die kurze Revolutionsperiode, die man allgemein bis zum Ende des 18. Jahrhunderts rechnet, brachte nur einige schwache Versuche. Wohl hört man, daß Begebenheiten des Krieges dramatisch behandelt worden sind[1], wobei nach Kräften das neue Vaterland gelobt und die Feinde verspottet wurden, doch Dichter und Stücke sind vergessen. Zu erwähnen sind höchstens: Thomas Godfrey (1736—63), von dem die erste, nie aufgeführte Tragödie „the Prince of Parthia" stammt, David Humphreys (1753—1818), der die Tragödie „the Widow of Malabar" schrieb, Mercy Warren (1728—1815), deren Dramen sogar Anklang gefunden haben sollen[2], und Hugh Henry Brackenridge (1748—1816), von dem „the Battle of Bunker Hill" genannt wird. Alle diese Erzeugnisse sind unreife Produkte einer unreifen Zeit, in der es noch gewaltig gährte. Das Unfertige der politischen und gesellschaftlichen Zustände und wie schon in früheren Jahren das Puritanertum machten eine Entwickelung einer dramatischen Literatur in Amerika unmöglich.

Das vergangene Jahrhundert ist nicht ganz so arm in dieser Hinsicht geblieben; es sind eine ganze Reihe von Dichtern und Werken zu nennen. Aber auch die Literaturperiode der Vereinigten Staaten hat bis auf den heutigen Tag noch kein Drama aufzuweisen, das sich dauernd erhalten wird oder das etwa noch in späteren Jahren als Zugstück aufgeführt werden könnte. Kaum, daß das eine oder andere Werk sich zur Zeit seiner Entstehung und Bekanntwerdung eines großen Zuspruchs erfreut hätte! In der Hauptsache sind die erschienenen Dramen Einzelversuche gewesen von Dichtern, die auf anderen Gebieten der Poesie reiche und wohlverdiente

[1]) Dramen, die den „Triumph der amerikanischen Freiheit" und den „Zusammensturz der britischen Tyrannei" verherrlichten, wurden aufgeführt, cf. Rudolf Döhn. Aus dem amerik. Dichterwald. Leipz. 1881. p. 40. [2]) ibid.

Lorbeeren geerntet haben. Auf seinen Dramatiker wartet Amerika noch immer.

So hat sich James Fenimore Cooper (1789—1851) in einem Lustspiel „Upside down or Philosophy in Petticoats", das gegen politische und soziale Fehler seiner Zeit eifert, versucht, allerdings mit noch weniger Erfolg als vor ihm Robert Montgomery Bird (1803—1854), dessen Dramen „the Gladiator", „Oraloosa", „the Broker of Bogota" wenigstens nicht ganz unbeachtet gelassen wurden. Rein in der Sprache, aber ungeeignet zur Aufführung erwiesen sich die Arbeiten des James A. Hillhouse (1784—1841), der aus der jüdischen Geschichte schöpfend „Hadad", die ritterliche Zeit in England behandelnd „Percy's Masque", und „Demetria", ein Drama, das auf italienischem Boden spielt, hervorbrachte. Einige Aufführungen erlebte „Two Men of Sandy Bar" von Francis Bret Harte (geb. 1839). Doch da die äußere Form wenig gefällig und die Handlung ziemlich mangelhaft ist, hat es sich nie großen Beifall erwerben können. Zwar nicht im Heimatlande, sondern in England hat die Tragödie „Calaynos" von George H. Boker (1824—1890) einen ziemlichen Erfolg errungen; denn sie wurde in London ungefähr hundertmal hintereinander aufgeführt[1], während ihr die Amerikaner nur wenig Beachtung geschenkt haben. Von Boker's Feder stammen außerdem „Widow's Marriage", ein ziemlich gutes Lustspiel „Anne Boleyn", „Francesca da Rimini", „Königsmark". Namentlich nach französischen Mustern arbeitet William Dean Howells (geb. 1837), der in „the Parlor Car" und „Out of the Question" der feineren Komödie huldigt. Treffende Beweise dafür, daß auch von solchen Dichtern, deren Begabung nicht gerade auf dem Gebiete des Dramas lag, Versuche gemacht wurden, ihre Literatur hierin gleichfalls zu erweitern, geben außer Edgar Allan Poe (1811--49), von dem das Bruchstück eines „Politian" betitelten Stückes überliefert ist, besonders die Schriftsteller, die nicht rein dramatische Erzeugnisse, sondern drama-

[1]) Döhn, p. 175.

matische Gedichte, also eine Art Buchdramen hervorbrachten. So wird von Joaquin Miller (geb. 1841) das Melodrama „the Danites“ genannt, das 1876 im neuen Broadwaytheater zu New York aufgeführt wurde[1]. Auch dies bleibt nur eine mittelmäßige Leistung. Ganz ungeeignet für die Bühne sind die Arbeiten des Bayard Taylor (1825—78), der in „the Masque of the Gods“, „the Prophet“ und „Prince Deukalion“ nirgends über das Maß der dramatischen Gedichtform hinauskommt. Als ein besonders produktiver Dichter ist John Howard Payne (1792—1852) zu erwähnen, der Tragödien, Lustspiele, Librettos, zusammen gegen 60 Stücke verfaßte[2]. Doch außer „Brutus“ und „Charles II.“, von denen man auch nur sagen kann, daß sie vielleicht noch heute hie und da bekannt sind[3], ist alles vergessen. Auch die neuere und neueste Zeit[4] hat eine ganze Reihe von Dramendichtern zu verzeichnen. Erwähnt seien nur zwei: Henry Guy Carleton (1855 geb.), der in „Memnon“ ein Werk geschaffen hat, von dem angenommen wird, daß es sich bald dauernd auf der Bühne halten wird[5], und den überaus fruchtbaren Laugthon Osborn, dessen Komödien und Tragödien die Hoffnung aufkommen lassen, daß auch die dramatische Literatur in Amerika ihrer Vervollkommnung rascher entgegengeht denn früher.

Ich habe in den vorangegangenen Zeilen einen kurzen Überblick über die bisher in Amerika entstandenen Dramen zu geben versucht, der durchaus nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben soll; zudem werde ich im folgenden noch Gelegenheit haben, einige Erweiterungen zu machen.

---

[1]) Döhn, p. 223.

[2]) Bekannter ist er durch das Gedicht „Home, sweet home“, das ursprünglich in einem opernartigen Stücke „Clari, the Maid of Milan“ gesungen wurde, cf. Charles Noble. Studies in American Literature. New York 1898. p. 104. [3]) Charles F. Richardson. American Literature. New York u. London 1898. p. 16 ff. [4]) Die Werke jüngeren Datums sind aufgenommen in der Sammlung von G. M. Boker. The Mimic Stage. New York 1868. Eine längere Aufzeichnung findet sich bei Döhn, p. 176. [5]) Edmund Clarence Stedman. Poets of America. Boston, New York 1885. p. 469.

speziell auch die von Longfellow bearbeiteten Stoffe in dramatischer Einkleidung zu besprechen. Einmal sind die Angaben in den Literaturgeschichten, die mir zu Gebote standen[1], noch sehr abweichende, zum Teil auch unzuverlässige, andrerseits ist es nicht meine Absicht, genauer zu untersuchen: Wie hat sich das Drama in Amerika entwickelt? oder was von dramatischen Dichtungen ist alles geschrieben worden? Ich habe mit der allgemein anerkannten Tatsache gerechnet, daß bisher fast nichts von dauerndem Werte entstanden ist und will nun versuchen, eine Antwort zu geben auf die Frage, die sich jedem sofort aufdrängen muß: Warum ist in Amerika kein bedeutendes Drama entstanden?

Zu allen Zeiten ist sicher das Drama als das Höchste angesehen worden, das in der Dichtkunst geschaffen werden kann. Wenn es zu einem gedeihlichen Aufblühen kommen soll, wenn es in europäischen Ländern seine Triumphe gefeiert hat, so müssen notwendigerweise alle Bedingungen erfüllt sein, die erforderlich sind, um ihm den ersten Platz in der Literatur einzuräumen. Dazu möchte ich in der Hauptsache rechnen: Schriftsteller, Theater, Schauspieler und Publikum. Nur wenn diese alle sich geschickt vereinen und jedes in seiner Art das beste leistet, wird einem Drama der rechte Erfolg verliehen werden. Es wäre nun wohl das einfachste, nach diesen vier Gesichtspunkten der Reihe nach die amerikanischen Verhältnisse zu prüfen, doch es stellen sich sofort Hindernisse entgegen. Eine ganz streng gegliederte Beurteilung ist insofern unmöglich, weil namentlich in Amerika eins in das andere greift, das eine ohne das andere undenk-

[1]) Außer den bisher zitierten Werken von Döhn, Noble, Richardson, Stedman wurden verwendet: Adolf Strodtman. Amerikan. Anthologie. Hildburghausen 1870. L. Herrig. Handbuch der nordam. Nationallit. Braunschweig 1854. William P. Trent. A history of American Literature. London 1903. K. Brunnemann. Geschichte der nordam. Lit. Leipzig 1866. Eduard Engel. Gesch. der nordam. Lit. Leipzig 1897. Frederick H. Wilkens. Early influence of German Literature in America [Americana Germanica III 2]. Karl Knortz. Gesch. der nordamerikanischen Literatur. Berlin 1891. Barrett Wendell. A Literary History of America. Lond. 1901.

bar ist, weil man bei Betrachtung des einen sofort auf das andere geführt wird. Selbst auf dem Gebiete der Kunst herrscht eine Art Geschäftssystem, fehlt etwas, so stockt das ganze Getriebe. Es wurde schon vorher betont, daß es bis jetzt noch nicht gelungen ist, das Drama in Amerika auf gedeihliche Bahnen zu führen. Daher muß es wohl hie und da Mängel geben, was in der Tat der Fall ist. Außerdem treten auch noch äußere Umstände hinzu, die speziell amerikanisch sind und sich nicht unter obigen Gesichtspunkten betrachten lassen.

Wohl nicht der bedeutendste, aber doch ein mitwirkender Grund dafür, daß man ganz allgemein sagen kann: allem was an dramatischer Literatur erschienen ist, fehlt es an gründlicher Durchbildung der Charaktere, an den erforderlichen Konflikten und ihrer geschickten Lösung, also an bleibendem Wert und nicht gleich verfliegender Wirkung, ist sicherlich in der Zerklüftung der Parteien zu suchen, darin daß die Bevölkerung zuviel schroff gegenüberstehende Elemente aufweist. Diesem Umstande, der auch von anderer Seite angeführt worden ist[1], jeden schädlichen Einfluß abzusprechen unter Hinweis, daß z. B. Deutschland ebenfalls genug politische und religiöse Spaltungen habe ohne Schaden für die dramatische Produktion[2], halte ich nicht für richtig. Man muß hier entschieden betonen, daß dies gerade in Amerika sehr wohl von nachteiliger Wirkung sein kann. Man darf doch nicht sagen, daß derartige Parteizwiste geradezu fördernd bei uns gewesen wären. Verallgemeinert man diese Wahrheit, so wird man zu dem Schlusse gelangen: Was in einem Lande, dessen Bewohner schon seit langem in der Hauptsache einem Stamme angehören, von dem man doch wenigstens sagen kann, daß er von denselben großen, treibenden Ideen bewegt wird, nicht nutzbringend ist, mag leicht für die Nation, die noch in ihrer Entwickelung begriffen ist, nachteilig sein.

[1]) Adolf Strodtmann, p. 8f.

[2]) Knortz, Longfellow. Literarhistorische Studie. Hamburg 1879. p. 46 f.

Man bedenke, daß erst etwa 250 Jahre verflossen sind, seitdem die Väter des amerikanischen Volkes sich niederließen, daß ihre literarischen Bestrebungen noch in ihrer Kindheit dastehen im Vergleiche zu denen anderer Völker. Wenn auch in keiner Weise geleugnet werden soll, daß jene „pilgrimfathers" Kulturmenschen aus England waren, die nicht nötig hatten, sich eine Urliteratur in ihrem Lande zu erschaffen, so darf nicht vergessen werden, wie bis heute in dem jungen amerikanischen Nationalgebäude im Vordergrunde politische und soziale Arbeiten stehen, welche bezwecken, die buntzusammengewürfelten Massen sich gegenseitig anzupassen. Wenn dies gelungen, wenn dann noch das Riesenwerk getan ist, den Gegensatz zwischen Nord- und Südamerika auszugleichen, dann wird man auch dem Dramatiker insofern Verständnis entgegenbringen, als er bezweckt, die ethischen Konflikte zu lösen.

Man hat sich schon öfters mit der von mir behandelten Frage beschäftigt, man hat die verschiedensten Antworten gegeben, zuweilen leicht hingeworfen, ohne ihre Richtigkeit genauer zu prüfen, doch einig ist man darin geblieben, der Religion einen bedeutenden Einfluß auf das literarische Amerika zuzuschreiben. Und gerade hierin hat man entschieden einen der Hauptgründe zu suchen, die im besonderen dem Drama direkt entgegengearbeitet haben. Wie eingangs in der Kolonialzeit die puritanischen Einwirkungen betont wurden, wie ihrer in der Revolutionsperiode zu gedenken war, ebenso bemerkbar machen sie sich auch noch im vergangenen Jahrhundert, d. h. also bis auf den heutigen Tag geht durch das gesamte Privat- und Staatsleben ein puritanisch-religiöser Zug. Dasselbe Motiv, das die „pilgrimfathers" der „Mayflower" mit nach Amerika brachten, wird auch noch lange Zeit in dem innersten Wesen der Bevölkerung fortbestehen. Wie ungefähr gleichzeitig mit den Puritanern auch die Quäker aus England vertrieben wurden und sich jenseits des Ozeans niedergelassen hatten, um den Verfolgungen im Heimatlande zu entgehen, so breitete sich daher

fast zur selben Zeit das Quäkertum in Amerika aus und machte seine Einflüsse geltend, von denen man so ziemlich dasselbe sagen kann wie von den puritanischen: sie waren vielen geistigen Bestrebungen abhold und hinderlich. Nun, und sieht man sich den Amerikaner des 20. Jahrhunderts an, er mag noch so sehr mit der Zeit fortgeschritten sein, es mag das alte religiöse Ideal bei ihm auch verwischt sein, wie bei so vielen modernen Völkern, wenn er auch nicht fromm geblieben ist, frömmelnd ist er noch heute! Er ist ein regelmäßiger Kirchgänger, er beachtet die Heilighaltung des Sonntags, — nicht einmal dem so beliebten Sport huldigt er an diesem Tage, — kurz sein ganzes Wesen und Tun wird beeinflußt von einem stark religiösen Beisatz, der auf jene ersten Ansiedler zurückzuführen ist. Es kann uns daher nicht wundern, wenn die oft geradezu verkehrten Ansichten der Puritaner und Quäker noch heute, wenn auch in gemilderter Form anzutreffen sind. Es ist eine bekannte Tatsache, daß von ihnen jeder Zeit gegen das Theater feindselig vorgegangen worden ist. Mit lauter Stimme riefen sie es in die Welt hinaus, daß die Bühne eine unmoralische Einrichtung sei, die die guten Sitten verderbe, die als Stätte des Lasters zu brandmarken sei. Und ihr Schreien verhallte nicht ungehört! An vielen Orten wurden die theatralischen Aufführungen untersagt, höchstens vorgelesen werden durften die dramatischen Erzeugnisse. Wenn auch die eben geschilderten Vorgänge in der Hauptsache vor dem Freiheitskampfe spielen, der die Geister gewaltig aufrüttelte und aufklärte, so darf man nicht denken, daß die Wirkungen der kunstfeindlichen, religiösen Ideen mit einem Schlage verflogen wären. Lange Zeit darnach hat sich die Scheu vor dem „unmoralischen" Theater erhalten. Wenn man liest[1], daß noch 1850 das Boston Museum, das eine ständige Theatergesellschaft unterhielt, die in der Hauptsache die alten Traditionen der englischen Bühne bewahrt hatte, seinen Theatersaal als Leseraum und seine

[1]) Wendell, p. 247.

Aufführungen als Lektüre ankündigte, um dem „Unmoralischen" ein moralisches Gewand zu geben, so kann man sich des Gedankens nicht erwehren, daß geraume Zeit vergehen muß, ehe sich das amerikanische Volk von diesem Einflusse seiner Sittlichkeitsprediger frei machen wird. Darum mag es auch noch manches Jahr Mühe und Arbeit kosten, um dem Drama in Amerika die rechte Stellung zu erkämpfen, es zu schaffen und zu würdigen.

Das ist so ungefähr die Atmosphäre, wenn ich so sagen darf, in der die dramatische Literatur in Amerika sich entwickelt hat. Auch der Boden, in dem sie wurzelt und groß werden soll, ist der denkbar ungünstigste. Er ist hart und steinig, seine Erzeugnisse haben bisher nur geringwertige, wenn nicht taube Früchte getragen. Ich hatte zu Beginn Gelegenheit, einen flüchtigen Blick auf das Wie der Entwicklung zu werfen, einige Worte sollen nun dem Dichter gewidmet sein. Wer dichtet in Amerika Dramen? Nochmals sei betont, daß das Höchste in der Dichtkunst entschieden das Drama ist, zu dem volle Hingabe, das Einsetzen der ganzen Kraft und Persönlichkeit gehört. Aber wie herzlich wenig Amerikaner sind nur Dichter! Fast alle haben daneben einen besonderen Beruf, der ihnen höchstens gestattet, die Dichtkunst in den Mußestunden zu pflegen. Andrerseits ist schon hier der Umstand hervorzuheben, der erst im folgenden näher besprochen werden soll, daß selbst die Poeten, die Talent und Neigung gehabt hätten[1], sich der dramatischen Muse hinzugeben, stets mit ihrer Umgebung rechnen mußten, mit der großen Menge, die ihnen nur wenig Verständnis und Sympathie entgegenbringen wird, weil sie noch nicht reif dazu ist. Überall predigt man in Amerika trotz des viel gepriesenen und oft bekrittelten „common sense", zu allem sei eine reale Lebensunterlage nötig. Daß dieses Prinzip gar oft schädlich

[1]) Nur einen Dichter möchte ich nennen, dessen herrliche Phantasie und packende Darstellungsweise ihn vielleicht befähigt hätten, ein wirksames Drama zu schreiben, Richard Henry Dana (1787—1879), siehe sein Gedicht: Matthew Lee, the Buccaneer (1827).

ist, zeigt sich am besten an den Dichtern Neu-Englands, deren Gestaltungskraft noch nicht bis zum Höchsten, zum Drama durchzudringen vermochte.

Seit dem Verfall des Theaters in England, seitdem man sich dort zumeist mit den Übersetzungen französischer Lustspiele begnügte und an Vorstadt- und Provinzbühnen unbedeutende fremdländische Stücke aufführte, die meist noch schlechter umgearbeitet waren, machte man es sich in Amerika noch bequemer, indem man nur die bereits gedruckten englischen Bearbeitungen dem Publikum vorführte, welche leider dem herrschenden Geschmacke völlig entsprachen. Das führt uns dazu, einen Blick zu werfen auf das amerikanische Theater und seine Organisation. Zu dem vorher erwähnten Agitieren der Puritaner und Quäker gegen die Bühnen kommt hinzu, daß diese selbst den religiösen Verfolgungen Vorschub leisteten. Jedes schlüpfrige Stück wurde aufgeführt, alles was die Sinne kitzeln konnte, erachtete man der Darstellung für würdig. Der Grund für dieses verderbliche Beginnen liegt in der Hauptsache darin, daß die Unternehmer ausnahmslos Geschäftsleute sind. Es gibt in Amerika keine Staats- oder Stadttheater, die darauf rechnen können, Unterstützungen zu erhalten. Da heißt es: selbst ist der Mann. Wenn die Direktoren volle Kassen erzielen wollen, so gilt es, dem Publikum mundgerecht vorzuführen, was es verlangt und besonders auch was ihnen selbst nicht allzuviel kostet. Etwas für das Auge wird begehrt. Jacques Offenbach war lange Zeit der gefeiertste Komponist[1]. Dann wieder zogen Stücke, in denen der Hauptdarsteller, der „star", wie er genannt wurde, einen möglichst verworfenen Charakter repräsentierte[2]. Mit einem Übermaß von theatralischer Maschinerie wurden die Stücke in Szene gesetzt, äußerliche Effekte von unbegabten Autoren benutzt, um Wirkungen zu erzielen. Mag sein, daß auch dies zuweilen begabtere Dichter abgehalten, sich an Dramen zu versuchen.

---

[1]) Knortz. Longf. p. 47 f. [2]) ibidem.

Das ist so ungefähr das trübe Gesamtbild, das sich dem Beschauer bietet. Es soll aber nicht unerwähnt bleiben, daß man vereinzelt bemüht gewesen ist, dem Theater eine würdigere Stellung zu verschaffen. Hier sind besonders die Bestrebungen des William Dunlap (1766 –1839) zu nennen, der für seine Zeit ein Reformator der Bühne genannt werden kann. Schon vor ihm war ein Versuch gemacht worden. Am 5. September 1752 wurden von einer Schauspielergesellschaft unter Leitung eines gewissen Hallam in dem improvisierten Theater zu Williamsburg die ersten Stücke gegeben. Es waren dies Garrick's „Lethe" und Shakespeare's „Merchant of Venice"[1]. 1787 erschien das erste amerikanische Schauspiel auf der Bühne. Mit großem Stolze, wie der Prolog und der Titel beweisen, wurde dies wichtige Ereignis kund getan. Zur Aufführung gelangte im John Street Theater zu New York „the Contrast, a Comedy; in 5 acts: written by a Citizen of the United States"[2]. Der Verfasser dieser Komödie war Royall Tyler (1757—1826). Dieses Lustspiel und noch eine ganze Reihe von Dramen, die man in der folgenden Zeit namentlich in New York gegeben hat, wurden größtenteils von dem oben erwähnten Dunlap geleitet, der erst Direktor des John Street- und dann des Park Street-Theaters war. Er ist eifrig bemüht gewesen, das Ansehen der Bühne zu heben und dem Drama Eingang zu verschaffen. Er selbst hat im ganzen etwa 60 Stücke geschrieben, die allerdings oft nur Übersetzungen fremder, namentlich deutscher Originale waren. 1789 ließ er seine Komödie „the Father" aufführen, 1798 die Tragödie „André", die ihm noch am besten gelungen ist. Nach dieser Zeit wurden eine Menge von deutschen Dramen an den amerikanischen Theatern gespielt, wohl auch in der Hauptsache auf Veranlassung des Dunlap. Werke von Goethe, Schiller, Lessing, Iffland und besonders Kotzebue sollen mit Erfolg gegeben worden sein[3]. Aber auch diese vermochten

[1]) Trent, p. 200. [2]) Richardson II, p. 18.

[3]) siehe bei Wilkens den Abschnitt „the German Drama in America". p. 10 ff.

nicht, sich dauernd zu erhalten oder bahnbrechend für die Weiterentwickelung der Theaterzustände zu wirken. Sie wurden aufgeführt und vergessen. Nun, und es ist auch ganz erklärlich, daß sich das Ansehen einer Bühne nicht allein dadurch heben kann, daß man überall in fremden Ländern starke Anleihen macht oder einfach deren Erzeugnisse sich auftischen läßt. Das ist aber in Amerika bisher fast immer der Fall gewesen. Nachahmungen deutscher, englischer, französischer und einiger spanischen Stücke erschienen[1]; der geistige Diebstahl an europäischen dramatischen Arbeiten ist bis heute erlaubt. Viele fremdländische Stücke wurden gegeben und dabei selten die besten, die durch Übersetzungen noch ungenießbarer gemacht worden waren; von einem Aufführungsrecht, das mit Geld erworben werden muß, weiß der Amerikaner nicht viel. So ist es kein Wunder, daß nur selten ernstlich der Versuch gemacht worden ist, sich die Palme für dramatische Leistungen zu erringen. Die Direktoren wollen nur ungern Geld an die Autoren zahlen, schon weil man es ihnen kaum lohnt und besonders weil sie billiger wegkommen können. Aber eine Palme, die nicht in einem Boden mit Goldsand wurzelt, hat für den Amerikaner wenig Reiz.

Wie wir gesehen haben, war die dramatische Literatur und vor allem das Theater bis zum großen Jahre 1776 fast ganz unbeachtet gelassen worden. Erfreulicherweise hatte es dann gegen Ende des 18. Jahrhunderts den Anschein, als ob sich diese trüben Aussichten bessern sollten. Es wurden in einigen Städten ständige Theater eröffnet, z. B. in Annapolis, New York, Baltimore, Philadelphia, Boston. Auch einige Schauspielergesellschaften werden genannt. Vorhin wurde bereits die in Williamsburg erwähnt, die größte war aber die „Old American Company“ in New York, die von einem gewissen Douglas geleitet wurde. Aus der alten Welt kamen zuweilen Darsteller nach Amerika, die sich immer großen Ruhm er-

[1]) Döhn, p. 175.

warben. Doch selbst der Erfolg, den vereinzelte einheimische Schauspieler wie Forrest und Hackett, die sich besonders in tragischen Rollen auszeichneten, manchen Stücken erworben hatten, hat nicht vermocht, sie dauernd auf der Bühne zu erhalten. Gar bald waren die reformatorischen Ideen des William Dunlap vergessen, sodaß in den Jahren bis 1850 die Aussichten immer schlechter wurden und die oben geschilderten elenden Theaterzustände eintraten. Der Sezessionskrieg (1861—65) hat auch das Seine getan, daß die Bühne als eine Stätte der Demoralisation gebrandmarkt werden durfte. Umsomehr ist es anzuerkennen, daß man in den letzten 50 Jahren, namentlich in der neuesten Zeit ernstlich ans Werk gegangen ist, das Theater volkstümlich zu machen und zu organisieren. Natürlich kann dies unter den geschilderten Verhältnissen nur langsam vor sich gehen, aber man darf in Zukunft etwas mehr erwarten. Schon heute hat fast jede Stadt ihr Theater und, was noch mehr sagen will, ihre Theaterbesucher. Viele Schauspielergesellschaften durchziehen das ganze Land, um die Liebe und das Verständnis für das Drama zu wecken, wenngleich bedeutende Darsteller wie Yefferson, Ben de Bar sehr einseitig vorgehen und fast immer nur eine Rolle verkörpern, die in ihrem Leibstück enthalten ist[1]. Aber es mag die Zeit nicht mehr allzufern sein, wo man nicht nur europäische Erzeugnisse oder nach europäischen Mustern gearbeitete Stücke in Amerika vorführen, sondern ganz eigene Arbeiten von einheimischen Dichtern, vielleicht auch gute „nationale“ dramatische Werke den Hörern bieten kann.

Der Poet, der das erreichen will, muß sich frei machen von allen hemmenden Fesseln. In den meisten Fällen ist er aber der Sklave seines Berufes geblieben. Wenn nun schon dem Dichter als solchem beinahe ein Vorwurf daraus gemacht werden kann, daß er allzusehr auf den realen Hintergrund bedacht ist, wie viel mehr gäbe es an dem Amerikaner selbst

[1]) Knortz, Longf. p. 50.

zu tadeln, dessen Streben fast nur den materiellen Bedürfnissen des Lebens gilt. Doch das soll nicht geschehen. Wohl haben wir einen Hauptgrund in der Nation zu suchen dafür, daß das Drama so kümmerlich gedeiht, ihr eigenartiges Wirken und Schaffen darf bei der Besprechung der von mir behandelten Frage nicht unbeachtet bleiben; aber man soll nicht, wie es so oft geschehen ist, ein Volk, weil es fleißig und arbeitsam ist, weil es rastlos vorwärts strebt, tadeln und verspotten. Der Amerikaner ist an sich sicher nicht unempfindlich für die idealeren Dinge des Lebens, das beweisen z. B. auf dem Gebiete der Dichtkunst die Erzeugnisse an lyrischen und epischen Gedichten, an Romanen und Novellen. Amerika ist aber in gewisser Hinsicht das echte Kind seiner Mutter England geblieben, wo doch schon seit langem die geschickte Verbindung von Poesie und Bühne unterbrochen ist, während z. B. in Deutschland das Theater nie ganz aus dem Gesichtskreise der Gesellschaft gekommen ist. Wie in England so hat auch in Amerika die handeltreibende, erobernde, kolonisierende Tätigkeit dem höheren Drama geschadet. Das erste, was die Pilgerväter in der neugegründeten Heimat fanden, war Not und Gefahr. Mit Spaten und Hacke mußte der Boden fußbreit errungen und der Kultur zugänglich gemacht werden. Die Sorge um das tägliche Brot forderte, daß man die Natur eroberte und besiegte, nicht aber bewunderte und besang. Im 17. und 18. Jahrhundert traten die geistigen Interessen gänzlich hinter den materiellen Bedürfnissen zurück. Darum ist es ganz erklärlich, daß jene Zeit herzlich wenig an guten dichterischen Arbeiten und fast nichts an Dramen hervorgebracht hat, das Bedeutung hätte erlangen können. Erst der Unabhängigkeitskampf rüttelte die Geister auf, man dachte endlich daran, nachdem eine amerikanische Nation gegründet war, auch eine nationale, amerikanische Literatur zu schaffen. Doch auch für das vergangene Jahrhundert steht obenan der Sinn für „business". Diejenigen aber, die am liebsten mit der Feder umgehen, verwenden ihren Geist namentlich dazu, politische und soziale

Arbeiten zu verrichten. Sie sind oft mit genialen Fähigkeiten begabt, die sie verwerten, um das universelle Wissen zu verbreitern, um eine Nation zu errichten, die sich auf gesünderen Prinzipien aufbaut als bisher. Und vor dem, was der Denkergeist in der kurzen Zeit in Amerika hierin und im besonderen auf wissenschaftlichem Gebiete zu Wege gebracht hat, kann man nur Hochachtung haben. Man bedenke, daß diese Geistesmenschen im Verhältnis zur Masse der Bevölkerung nur wenige sind, vor allem im Vergleich mit der Zahl, die andere Nationen aufzuweisen haben. Denn in der Hauptsache wendet sich eben „drüben" das Talent den industriellen Berufen zu. Die Folge davon ist, daß dieses enorme angloamerikanische Strebertum bis zu gewissem Grade ein geistiges Philisterium nach sich zog. Ungesunde Zustände ergaben sich, die von Matthew Arnold z. B. in seinen Schriften „Discourses in America" und „the 19th century" und von Mark Twain in dem Romane „the Gilded Age"[1] gar scharf gegeißelt worden sind. Der den ganzen Tag mit fieberhafter Hast schaffende Amerikaner braucht ein wahlverwandtes Abspannungsmittel, das er in allgemeinen, zerstreuenden Belustigungen findet. Wenn er sich theatralische Genüsse verschaffen will, so wendet er zumeist seine Schritte dorthin, wo es interessante, wenn auch nicht bedeutende Sachen zu sehen gibt. Er betrachtet die Bühne nicht als Kulturmittel, sondern lediglich als Vergnügungsort.

So greift eins in das andere in dem jungen dramatischen Gebäude Amerika's, dessen Bausteine noch nicht so recht zusammenhalten wollen. Wie wir gesehen haben, weisen die politischen und sozialen Verhältnisse noch manche Mängel auf, und auch an Schriftsteller, Theater, Schauspieler und Publikum ist gar vieles auszusetzen. Als verfrüht muß daher der folgende wohlgemeinte Ausspruch gelten: „If a dramatist of commanding power should arise in this country, he might

[1]) Der von Mark Twain (eigentl. Samuel Langhorne Clemens) u. Charles Dudley Warner verfaßte Roman ist neuerdings unter demselben Titel dramatisch bearbeitet worden.

find ready more than a few of the conditions from which lasting dramatic literatures have fleshed into existence"[1]. Wohl gibt es in der Geschichte Amerika's von den abenteuerlichen Gründungen der Kolonien an, in den Kämpfen mit den Rothäuten bis zu den Freiheitsschlachten unter dem Nationalhelden Washington eine Fülle bedeutender Stoffe, die für die dramatische Gestaltung überaus geeignet sind, aber das allein genügt noch lange nicht, um dem Drama eine Zukunft zu prophezeien. Doch wegen der Energie der Amerikaner, mit der sie die Verbesserungen in dieser Hinsicht in den letzten Jahren erstreben, ist anzunehmen, daß die Zeit nicht mehr allzufern ist, wo sich auch ihre dramatischen Erzeugnisse den gebührenden Platz in der Weltliteratur erobern und behaupten werden.

Longfellow's Tätigkeit als Dramatiker.

Unter den Dichtern der neuen Welt die zu wiederholten Malen versucht haben, die empfindliche Lücke in ihrer Poesie auszufüllen und ihr dramatisches Material zu liefern, verdient Longfellow lobend hervorgehoben zu werden. Wenn es ihm auch an der schöpferischen Kraft dazu fehlte und seine Arbeiten nur ganz mittelmäßige Leistungen geblieben sind, so ist doch sein guter Wille anerkennenswert. „Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas", so könnte man das Gesamturteil über Longfellow's Dramen fassen. Er selbst hat seine Vorgänger nicht übertroffen, auch er ist nicht bis zum Ziele gekommen; vielleicht hat er aber andere erweckt zum Weiterschaffen auf der angegebenen Bahn. Seine Poesie ist in der ganzen Welt bekannt, doch nur seine lyrischen und epischen Dichtungen verliehen ihm den Namen eines der bedeutendsten amerikanischen Schriftsteller, dem allein von allen Nichtengländern die Ehre zuteil geworden ist, im Poetenwinkel in der

[1]) Wendell, p. 518.

Westminsterabtei zu London durch eine Büste verherrlicht zu werden. Er ist ein Romantiker gewesen, da er sich in der Hauptsache den Schöpfungen des christlichen Geistes zuwandte, wie sie uns namentlich in der Dichtkunst entgegentreten. Ihm gebührt das Verdienst, daß er zu einer Zeit, wo die religiösen Ansichten bedenklich wankten, den Glauben an eine Macht über uns auch für das Reich des Geistes als Mittelpunkt verherrlichte und zu erwecken versuchte. Er ist ein würdiger Vertreter des edlen „common sense". Wie er selbst Freude am Dasein und Schaffen hatte, so forderte er daneben, daß der Mensch stets eingedenk sei seiner höheren Bestimmung. Darum atmen seine Dichtungen oft einen religiös-didaktischen, zuweilen gar theologisierenden Hauch. Solcher Art ist sein Romantismus, sozusagen ein ideales Gegengewicht gegen den krassen Realismus, „the sort of bord and counteractant against the materialistic, self-assertive, money-worshipping, Anglo-Saxon races, and especially for the present age in America" [1].

Das erste Drama Longfellow's „the Spanish Student" erschien 1842 in Graham's Magazine in den Nummern von September bis November und 1843 als Buch. Es ist am frischesten gearbeitet von allen seinen dramatischen Versuchen. Der sehnliche Wunsch, es in Amerika aufgeführt zu sehen, blieb unerfüllt, aber eine deutsche Bearbeitung von Carl Böttger wurde am 28. Januar 1855 am Herzoglichen Hoftheater zu Dessau gegeben[2]. Der tiefgehende Einfluß der späteren deutschen Romantik tritt uns besonders in der „Golden Legend" (1851) entgegen, deren undramatischen Stoff er überall durch Beiwerk verbreitert hat, sodaß eine theatra-

[1]) Walt. Whitman. Death of Longf. in „Essays from the Critic".
[2]) Riverside Edition. The Writings of H. W. Longfellow, with bibliographical, and critical notes. London 1886 (ed. by George Routlegde and Sons). vol. VIII, p. 468. Die Riverside Edition ist die einzige wirklich vollständige Ausgabe, die wir besitzen. Sie besteht aus 11 Bänden, von denen vol. I—II die Prosaschriften, vol. III—VIII die poetischen Werke und vol. IX—XI die Übersetzung von Dante's Divina Commedia enthalten.

lische Wirkung ganz undenkbar ist. Vielleicht hatte der Dichter empfunden, daß seine bisherigen Bestrebungen nicht allzu glücklich gewesen waren; denn erst 1868 erschienen die „New England Tragedies", die ihm auch keinen Erfolg einbrachten. Fast gänzlich unbeachtet geblieben ist seine „Divine Tragedy" (1871), die er zusammen mit den beiden eben genannten Werken 1872 unter dem Kollektivtitel „Christus: A Mystery" herausgab. Gewissermaßen ein „offshoot" davon ist „Judas Maccabaeus", ein Schauspiel in 5 Akten, das 1872 in den „Three Books of Song" veröffentlicht wurde. 1875 trat Longfellow mit einer neuen dramatischen Arbeit an die Öffentlichkeit, mit „the Masque of Pandora", die in einer Bearbeitung von Bolton Rowe als Oper am „Boston Theatre" 1881 aufgeführt wurde. Die Musik stammte von Alfred Cellier, doch weder Dichter noch Komponist vermochten, ihr einen nennenswerten Erfolg zu verschaffen[1]. Aber immer wieder hat sich Longfellow an den Problemen der Dramatik versucht, wie noch die letzte Veröffentlichung aus seinem Nachlasse beweist. 1883 erschien in der Zeitschrift „Atlantic Monthly" „Michael Angelo: A Fragment". Es behandelt das heitere Jahrhundert der Renaissance und ist eine Art poetische Biographie in dramatischer Einkleidung. Der Titel hat Veranlassung gegeben, es allgemein als unvollendet anzusehen, was mir nicht so recht glaublich erscheint. Das Wort „fragment", das der Dichter selbst auf die erste Seite geschrieben hat, soll doch jedenfalls andeuten, daß die Zeit, die das Gedicht behandelt, nur ein geringes Bruchstück aus dem Leben des Angelo darstellt. Deswegen hat Longfellow auch eigenhändig bemerkt, daß der ursprüngliche Schluß „the last scene"[2],

[1]) Mit mehr Glück war Longfellow's „Song of Hiawatha", in Musik gesetzt von Stoepel, 1855 am selben Theater gegeben worden.

[2]) Die letzten Verse zeigen uns Angelo, umgeben von seinen Freunden. Er liegt in den letzten Zügen und stirbt mit den Worten:

„My soul to God; my body to the earth;
My wordly goods unto my next of kin;
My memory to the keeping of my friends". (Dies).
Riv. Ed. VIII, p. 402 ff.

der uns den Künstler „on the death-bed“ vorführt, wegzulassen sei, da ja die Sterbeszene das wirkliche Ende gewesen wäre. Die Angabe vom 18. März 1872: „So the poem in its first form is complete“, die sich auf „Michael Angelo“ bezieht, bestärkt mich in der Annahme, sein Werk als vollendet zu betrachten. Es ist sein dichterisches Glaubensbekenntnis, das er bis an sein Ende für sich bewahrt hat[1].

Nach dem, was bisher über die amerikanischen Dramen und speziell über die Longfellow's gesagt wurde, ist ganz klar, daß die „Divine Tragedy“ keinen Erfolg zu erwarten hatte. Sie ist fast nirgends gewürdigt worden, ebensowenig wie z. B. auch Milton's „Paradise Lost“ und „Paradise Regained“ und Klopstock's „Messias“, um von ähnlichen Werken die zu nennen, welche als in Amerika einigermaßen bekannte, nicht aber als bewunderte Gedichte erwähnt werden. So wird es heutzutage wohl den meisten Arbeiten ergehen, die sich mit dem Leben und Leiden des Erlösers beschäftigen; denn die Abneigung erstreckt sich eigentlich auf den Stoff, der gegeben ist, nicht auf das Gebilde, das der Dichter daraus formt. Wenn auch ruhig eingeräumt werden kann, daß Longfellow seine Quelle im ganzen mit Zurückhaltung und einer mehr lyrischen Ausschmückung behandelt hat, weil er kein dramatischer Schriftsteller war, so soll man doch nicht nur

[1]) Ich möchte nicht verfehlen, auf die wunderbare Sprache in dem dramatischen Gedicht „Michael Angelo“ hinzuweisen. Als Beispiel führe ich die Verse aus Teil III, Szene 8 „the Dead Christ“ (Rivers. Edit. VIII, p. 175 f.) an, die wir jetzt als Schlußworte zu betrachten haben. Wie Longfellow's eigenes Todesnahen muten sie uns an:

„Life hath become to me
An empty theatre, — its lights extinguished,
The music silent, and the actors gone;
And I alone sit musing on the scenes
That once have been. I am so old that Death
Oft plucks me by the cloak, to come with him;
And some day, like this lamp, shall I fall down,
And my last spark of life will be extinguished.
Ah me! ah me! what darkness of despair!
So near to death, and yet so far from God!“

mit einigen abfälligen, oft gehässigen Worten die Kritik über sein Drama erledigen. Er hat sich mit diesem Gegenstande viele Jahre hindurch beschäftigt, er war selbst ein durchaus gottesfürchtiger Mann [1], dem es am Herzen lag, den Glauben an einen Gott wieder wach zu rufen. Wie in seinem wunderbaren Gedichte „a Psalm of Life“ [2], so sind auch in der „Divine Tragedy“ nur alte, längst bekannte Wahrheiten enthalten. Aber die feinsinnige Form, in welche er sie gekleidet hat, die Meisterschaft in der Sprache, mit der er den Stoff behandelt hat, verleihen seinem Drama den Namen eines Kunstwerkes. Diesem seinen gebührenden Platz in der Literatur einzuräumen, ist der Zweck dieser Arbeit.

---

[1]) Sein Freund William Winter sagt in einem ihm gewidmeten Nachrufe (New York Tribune, April 2, 82):

„His heart was pure, his purpose high,
His thoughts serene, his patience vast,
He put all strifes of passion by,
And lived to God from first to last!“

[2]) Dieses Gedicht ist enthalten in „Voices of the Night“ (1839). Riv. Ed. III, p. 20.

Die Divine Tragedy.

Entstehung.

Wie ich in der Einleitung bereits bemerkte, ist die „Divine Tragedy" das Erzeugnis vieler Jahre, in denen Longfellow sei es nur im Geiste oder auf dem Papier daran gearbeitet hat. Wir sind in der glücklichen Lage, den Werdegang des Dramas ziemlich genau verfolgen zu können, da wir ein bis ins einzelste gehendes Werk besitzen, das uns Kenntnis gibt über alles, was das Leben und Wirken des Dichters betrifft. Es ist dies: Life of H. W. Longfellow with extracts from his journals and correspondence in 2 Bänden, erschienen London 1886, dazu noch ein dritter Band: Final Memorials of H. W. Longfellow, London 1887, herausgegeben von seinem Bruder Samuel Longfellow. Diesen Büchern verdanke ich sehr viele meiner Angaben, nur einige sind den andern über ihn erschienenen Schriften entnommen, da sie vielfach ebenfalls darin wurzeln und infolgedessen nur wenig Neues zu Tage fördern.

Die „Divine Tragedy" ist der erste Teil einer Trilogie, die er „Christus: a Mystery" betitelte; die beiden andern Teile sind: „The Golden Legend" und „The New England Tragedies"[1]. Man kann wohl sagen, daß keine seiner Schriften so sein ganzes literarisches Leben beherrscht hat wie die genannten. Es mag sein, daß das Studium Dante's und die Übersetzung der Divina Commedia (1867) besonders dazu beitrugen, ihn auf das religiöse Gebiet zu führen. Doch

[1]) Über den Zusammenhang der 3 Teile cf p. 71 ff. meiner Arbeit.

schon seine Erziehung, namentlich von seiten der Mutter, war eine sehr fromme und christliche. Mit Recht konnte man später von ihm sagen: „Und vor allem, Longfellow ist sittlich rein und keusch!“ [1] Frühzeitig wurde er bekannt mit der Bibel, wie Sam. Longfellow berichtet: „On Sunday afternoons, after the meeting, the mother gathered her children around her, to read in turn from the great family Bible“ [2]. Im Jahre 1841 sehen wir die ersten Spuren, die uns zeigen, wie sehr ihn die Idee des „Christus“ beschäftigte, der vollendet erst 1872 erschien. Es findet sich in seinem Tagebuch der Eintrag: „November 8, 1841. This evening it has come into my mind to undertake a long and elaborate poem by the holy name of Christ; the theme of which would be the various aspects of Christendom in the Apostolic, Middle, and Modern Ages“ [3]. Im Sommer 1842 — Longfellow befand sich in Marienberg zur Wasserkur während seiner dritten Reise nach Europa (1842) — lesen wir: Christus, a dramatic poem in three parts:

Part First. The Times of Christ. (Hope.)
Part Second. The Middle Ages. (Faith.)
Part Third. The Present. (Charity.)“ [4]

J. P. Worden glaubt daher, er habe „Christus“ in Deutschland entworfen [5]. Dagegen spricht die Angabe des Biographen Sam. Longfellow, der dazu erwähnt, daß die Worte in Parenthese mit Bleistift geschrieben und augenscheinlich später hinzugefügt sind. Jedenfalls ist ihm hier nur die Idee gekommen, die er in dieser ganz skizzenhaften Form festhielt. Nein, erst 1849 hat er mit der Ausarbeitung und zwar des zweiten Teils, den er „Golden Legend“ nannte, begonnen. Er schreibt in seinem Tagebuch dazu: „November 19, 1849: And now I long to try a loftier strain, the Sublimer Song whose broken melodies have for so many years breathed

---

[1]) Gustav Körting. Grundriß der Geschichte der englischen Literatur. Münster 1893. p. 375 Anm. [2]) Sam. Longfellow I, p. 13. [3]) ibid. I, p. 388. [4]) ibidem I, p. 403. [5]) J. P. Worden. Über L.'s Beziehungen zur deutschen Literatur. Diss. Halle 1900. p. 5.

through my soul in the better hours of life, and which I trust and believe will ere long unite themselves into a symphony not all unworthy the sublime theme, but furnishing ‚some equivalent expression for the trouble and wrath of life, for its sorrow and its mystery'" [1]. Er schrieb zuerst „the Challenge of Thor", um ein Verbindungsglied zwischen den beiden ersten Teilen zu schaffen; darin wollte er die Überlegenheit des Christentums mit seinen Priestern gegenüber dem Heidentum des Nordens zeigen. Dieses Gedicht verwendete er aber zehn Jahre später für „the Saga of King Olaf". In der jetzigen Fassung ist das Zwischenspiel „the Abbot Joachim", dessen Entstehung folgende Stellen des Tagebuchs anzeigen: „February 3, 1871. Begin „Fra Joachim" which is to be an interlude between parts I and II of Christus" [2] und „February 4. Continued „‚Fra Joachim'" [3]. Dieses „interlude" ist ein langer Monolog des Abtes Joachim von Calabrien, den Longfellow im Anschluß an dessen Schriften [4] das Prinzip der Dreieinigkeit überall in der sichtbaren und unsichtbaren Schöpfung walten sehen läßt. Beständig war das Thema seines Dramas in irgend einer Form vor seinem Geiste, das bezeugt seine Bemerkung: „January 10, 1850. In the evening, pondered and meditated upon sundry scenes of Christus. In such meditation one tastes the delight of the poetic vision, without the

---

[1]) Sam. Longfellow II, p. 151. [2]) ibid. III, p. 153. [3]) ibidem.

[4]) La Grande Encyclopédie, XXI sub Joachim: Joachim de Flore, abbé cistercien et théologien mystique, né à Celico (Calabre) vers 1130, mort à Fiore (Calabre) entre sept. 1201 et juin 1202. On attribue à J. de Fl. trois écrits: le Liber concordiae utriusque Testamenti (Venise 1519), l'Expositio in Apocalypsin (Venise 1527), et le Psalterium decem chordarum (Venise 1527) . . . . Le relâchement des mœurs cléricales et monastiques créait vers la fin du XII[e] siècle un malaise général et un vif besoin de réformes; l'auteur des trois écrits en question répond à ce besoin et laisse en même temps libre cours à son imagination apocalyptique. Il décrit l'histoire du règne de Dieu et de la vie du monde en trois états ou âges successifs, mais qui se préparent l'un l'autre; celui du Père, celui du Fils, et celui de l'Esprit.

pain of putting it into words“ [1]. Es ist schwer zu sagen, ob Longfellow nur an dem zweiten Teile des Christus gearbeitet oder auch für die anderen Einzelszenen geschrieben hat, mir scheint es fast so; denn die Zeit, die er später für die „Divine Tragedy“ verwendete, d. h. wenn man nach seinen Aufzeichnungen rechnet, ist doch zu kurz für ein solches Stück. Jedenfalls bringt das Tagebuch in der Folge bestimmte Angaben nur für die zwei letzten Teile. Sicher ist, daß ihn das Gesamtdrama immer beschäftigte. Gegen Ende 1851 war die „Golden Legend“ veröffentlicht, schon wenige Wochen später schreibt er: „December 28, 1851. The great theme of my poem [Christus] haunts me ever; but I cannot bring it into act“ [2]. Im Jahre 1856 finden wir dann Spuren des dritten Teils, der „New England Tragedies“. Die beiden Tragödien oder besser „Schreckensgemälde“ [3] „John Endicott“ (zuerst „Wenlock Christison“ genannt) und „Giles Corey of the Salem Farms“ erschienen 1868. Weder bei der Herausgabe der „Golden Legend“ noch der der „New England Tragedies“ ließ der Dichter etwas davon merken, daß sie eine Stelle in einem größeren Werke einnehmen sollten. Überhaupt hat ihm, wie sein Bruder berichtet, die ganze Einteilung der Trilogie Kopfschmerzen gemacht, obgleich er selbst fast nichts davon in seinem Tagebuche erwähnt. Erst gegen Ende 1870 begann er mit den Versuchen in der „Divine Tragedy“. Samuel Longfellow schreibt dazu: „In November 1870 he is actually writing the Divine Tragedy, the long-contemplated, long-postponed, it may be believed, from a reverent hesitation“ [4]. Die erste bestimmte Nachricht wird uns bekannt durch einen Eintrag vom 19. Dezember 1870: „In the evening numerous callers. Notwithstanding all these interruptions I contrived to write a part of ‘Herod’s

[1]) Sam. Longfellow II, p. 155.

[2]) ibid. II, p. 211. [3]) Anton E. Schönbach. Gesammelte Aufsätze zur neueren Literatur in Deutschland, Österreich, Amerika. Graz 1900, sub 17. Longfellow's dramatische Dichtungen. p. 258.

[4]) Sam. Longfellow II, p. 456.

Banquet' [for the Divine Tragedy]" [1]. Nach einer kurzen Unterbrechung, die er selbst lebhaft bedauert, geht er nun ernstlich ans Werk, sodaß er am 6. Januar 1871 sagen kann: „The subject of the 'Divine Tragedy' has taken entire possession of me, so that I can think of nothing else. All day pondering upon and arranging it" [2]. Nun folgen weitere Einträge, die ich in ihrer chronologischen Ordnung wiedergebe, damit sie einen Einblick gewähren in den Fortschritt seiner Arbeit und die Meinung, die er sich im Verlaufe derselben darüber bildet:

„January 7, 1871. I find all hospitalities and social gatherings just now great interruptions. But perhaps it is for the best [that I have them]. I should work too hard, and perhaps not so well.

January 8. During the last week I have written five scenes in the Tragedy.

January 13. Wrote 'Gamaliel the Scribe', and part of the 'Porch of Solomon'. [After this each day's entry records the writing a scene, often two of the Tragedy.]

January 27. Wrote 'The Three Crosses' and 'the Two Maries'. And now the Divine Tragedy is finished in its first shape, and needs only revision and perhaps amplification, here and there" [3].

Also in der unglaublich kurzen Zeit von sechs Wochen sollte er demnach den umfangreichen ersten Teil geschaffen haben. Entweder er hat schon früher einzelne Skizzen entworfen oder die Gestaltung, in der er jetzt vor ihm lag, hat noch wesentliche Änderungen erfahren. Noch weiter geht der Biograph W. Sloane Kennedy, der behauptet, die göttliche Tragödie soll vollständig umgearbeitet worden sein, als sie in Druck war [4]. Longfellow selbst erwähnt nichts davon. Darum müssen alle diese Betrachtungen eben nur Vermutun-

---

[1]) Sam. Longfellow III, p. 148. [2]) ibid. III, p. 150. [3]) ibidem.
[4]) W. Sloane Kennedy. H. W. Longfellow. Biography, Anecdote, Letters, Criticism. Cambridge 1882. p. 151.

gen bleiben. Daß er schon vor der Zeit, d. i. vor dem 19. Dezember 1870, ehe er von seinen Arbeiten für die „Divine Tragedy" spricht, daran geschaffen hat, beweist doch wohl die Bemerkung seines Bruders, der für den Beginn der Entstehung dieses Dramas den November 1870 ansetzt, außerdem ein Eintrag vom 5. Dezember 1871, wo Longfellow selbst sagt: „A year ago to-day I began the Divine Tragedy and finished it on the 27th of January" [1]. Jedenfalls ist auch diese Angabe nicht so genau zu nehmen. Auch an der nötigen „Durchsicht" und „Erweiterung" wird es der Dichter nicht haben fehlen lassen in der Zeit, bis er seine Arbeit in Druck gab. So schreibt er in einem Briefe an G. W. Greene: „April 3, 1871. I have kept in doors all day, and have written a new scene that occurred to me for the Divine Tragedy. The danger is that I shall make it too long" [2], und ferner „April 13, 1871. Wrote 'At Bethany' for the Divine Tragedy — a very short scene, but it would be no better for being longer" [3]. Im September 1871 war das Drama vollständig reif für den Druck, wie aus folgenden Stellen hervorgeht:

„September 11, 1871. I am impatient to send the Divine Tragedy to the printers.

September 25. (Cambridge.) Begin the printing of the Tragedy" [4]. Der Vollständigkeit halber seien auch die letzten Einträge wiedergegeben, die von der Drucklegung reden: „October 12, 1871. Corrected manuscript and proofs; October 25. Get the last proofsheet of the Divine Tragedy; November 15. All the last week perplexed and busy with final correction of the Tragedy; November 17. Two editions of the Divine Tragedy will be published at the same time, — a dear one and a cheap one. I never had so many doubts and hesitations about any book as about this; December 12. The Divine Tragedy is published to-day" [5].

---

[1]) Sam. Longfellow III, p. 175. [2]) ibid. III, p. 158. [3]) ibid. III, p. 159. [4]) ibid. III, p. 171. [5]) ibidem u. ff.

So erschien die „Divine Tragedy“ am Ende des Jahres 1871, sie wurde sehr schnell verkauft, schreibt er doch an G. W. Greene: „December 17, 1871. The Divine Tragedy is very successful, — from the bookseller's point of view, — ten thousand copies were published on Tuesday last, and the printers are already at work on three thousand more“ [1].

Ein Urteil über sein Werk und Ansichten von Zeitgenossen und anderen werde ich am Schlusse der Arbeit bringen; hier will ich nur eine Kritik wiedergeben, die wohl am besten die Ansicht ausdrückt, welche seine Landsleute davon hatten. Mrs. J. T. Fields schreibt in einem Artikel über Longfellow unter anderem: „His own Tragedy is just out, and every body speaks of its simplicity and beauty“ [2].

Seinem Freunde Bayard Taylor verriet er nun die Idee des „Christus“. Dieser veröffentlichte darüber eine sehr gute Besprechung in „the New York Tribune“, die den Zweck des Gesamtdramas und den Zusammenhang der einzelnen Teile klar darlegte. Im Herbst 1872 wurde dann „Christus“ als ein vollständiges Werk herausgegeben. Da erst trat der Dichter an die Öffentlichkeit mit seinem großen Plan, der ihm, wie wir gesehen haben, so viel Kopfschmerzen gemacht und herzlich wenig Dank eingebracht hat. Während der 32 Jahre, die seine eigentliche Schaffensperiode ausmachen, ist der Entwurf der Trilogie beständig von ihm erwogen und jedenfalls auch öfters bearbeitet worden.

Ich wende mich nun der Besprechung seiner „Divine Tragedy“ zu, von der — im besonderen zunächst von „Christus“ — in der Einleitung in der sogenannten Riverside Edition treffend gesagt wird: „The theme in its majesty was a flame by night, and a pillar of cloud by day, which led his mind in all its onward movement, and he esteemed the work which he had undertaken as the really great work of his life. His religious nature was profoundly moved by it, and

[1]) Sam. Longfellow III, p. 176.

[2]) J. T. Fields. Longfellow. The Century, April 1886.

the degree of doubt which attended every step of his progress marked the height of the undeavour which he put forth“ [1].

Introitus.

Das Eingangslied ist in Strophen abgefaßt, die in bezug auf die Zahl und den Bau der Versfüße und auch die Anordnung der Reime große Unregelmäßigkeiten aufweisen. Es erzählt, daß der Prophet Habakuk [2] von einem Engel durch die Lüfte getragen wird. Er soll erhöht werden, weil er den Menschen göttliche Lehren gebracht, weil er ihretwegen gelitten hat:

„Five days hath the Prophet been lying
In Babylon, in the den
Of the lions, death-defying“. (p. 22) [3].

Der Prophet und Seher wird belohnt dafür, daß er seinen Mitmenschen mit „Tat, Wort und Schrift“ geholfen hat:

„ . . with deed and word and pen
Hast served thy fellow-men;
Therefore art thou exalted!“ (p. 23).

Der „introitus“, der nicht ungeschickt zu nennen ist, bezweckt, den Hörer zu sammeln und vorzubereiten. Schon hier wird, natürlich ist zunächst Habakuk gemeint, in ein paar umfassenden Versen das Schicksal eines Propheten angedeutet, wie es sich auch an dem größeren Nachfolger Christus traurig bewahrheiten sollte:

„Alas! how full of fear
Is the fate of Prophet and Seer!

---

[1]) Rivers. Edit. VII, p. 8.

[2]) Dictionary of the Bible, ed. by James Hastings. Edinburgh 1902, sub H.: H., the eighth of the minor prophets. Of H.'s personal life nothing is known with certainty. . . . . The literary power of H. is considerable. Though his book is a brief one, it is full of force; his descriptions are graphic and powerful, thought and expression are alike poetic. [3]) Die Seitenzahlen beziehen sich auf die Riverside Ed. vol. VII: Christus: a Mystery.

Forevermore, forevermore,
It shall be as it hath been heretofore;
The age in which they live
Will not forgive
The splendor of the everlasting light,
That makes their foreheads bright,
Nor the sublime
Fore-running of their time!" (p. 22).

Sehr treffend hat der Dichter das Treiben der Großstadt Jerusalem, wohin der Engel den Habakuk trägt, geschildert. Täglich ertönt darin:

„The tumultuous noise of the nations,
Their rejoicings and lamentations,
The pleadings of their prayer,
The groans of their despair,
The cry of their imprecations,
Their wrath, their love, their hate!" (p. 24).

Angesichts der aufdämmernden Gottesstadt erhält der Prophet den Befehl: „Write the vision sublime", das Leben, Leiden und Sterben des Erlösers niederzuschreiben. (Nahum II, 2, 3)[1].

The First Passover[2].

I. Vox Clamantis.

In Szene I wird von dem neuen Gottesreiche und seinem König erzählt. Johannes der Täufer verkündet die nahe bevorstehende Ankunft des Messias. Wie Christus später selbst von diesem Propheten sagte, daß er sein Vorbote gewesen sei, so gibt er hier dem Priester von Jerusalem, der im Namen der Pharisäer und Schriftgelehrten fragt, wer er sei, die Antwort:

---

[1]) Die angeführten Bibelstellen beziehen sich auf: The Holy Bible, Oxford 1859. [2]) Über die L. eigentümliche Einteilung nach 3 Osterfesten cf. p. 68 f. meiner Arbeit.

„I am the voice of one
Crying in the wilderness alone:
Prepare ye the way of the Lord". (p. 27).

Der Inhalt paßt sich den Worten der Bibel an (Mt III, 2—3, 10—12; Jn I, 19 - 27)[1], ohne denselben sklavisch zu folgen. Die Szene ist nicht besonders dramatisch, sie ist nicht mehr als ein gereimter Dialog zwischen Johannes und dem Priester. Wegen ihrer guten Strophen wird man ihr den poetischen Reiz nicht absprechen können. Vor allem ist zuzugeben, daß der Moment, der als Ausgangspunkt für das gesamte Drama aus dem überlieferten Stoffe herausgegriffen ist, recht geschickt gewählt wurde. — Man könnte mir entgegnen, daß Longfellow dies dem Johannesevangelium zu verdanken habe. Ja, aber gerade darin besteht sein glücklicher Griff, daß er das unbeachtet gelassen, was seinem Drama hinderlich gewesen wäre, während er z. B. am Schluß desselben nicht mit gleichem Geschick vorgegangen ist. — Der Mahnruf: „Repent! repent! repent!", der warnend und prophetisch ertönt, soll einen günstigen Boden vorbereiten, der empfänglich macht für die neue Gotteslehre.

II. Mount Quarantania.

Ehe der Dichter uns in das Leben und die Tätigkeit des Herrn einführt, gibt er uns in fein durchdachter poetischer Art die bekannte Versuchungsgeschichte in dieser Szene wieder, wie sie sich in den drei Phasen abspielte (Mt IV, 1—11; Lk IV, 1—14).

1. Lucifer, der Fürst der Finsternis (Jesaias XIV, 12; Lk X, 18), will sich Christus nähern, wie aus seinem Monolog hervorgeht, nicht in seiner natürlichen Gestalt:

„Not in my natural shape, inspiring fear
And dread will I appear", (p. 29)

sondern in sanften Tönen der Überredung:

[1]) Die Abkürzungen Mt, Mk, Lk, Jn bezeichnen die 4 Evangelien Matthaeus, Marcus, Lucas, Johannes.

„But in soft tones of sweetness and persuasion“ (p. 29), als innere Stimme der Versuchung. Da der Herr schon vierzig Tage und Nächte weder Essen noch Trinken angenommen, meint Lucifer, er müsse nun unterliegen. So wendet er sich an ihn und fordert ihn auf, da er doch „the Son of the Unnamed, the Everlasting“ sei, die Steine zu seinen Füßen zu Brot zu verwandeln, — die Szene spielt sich in der Wüste ab. Doch Christus läßt sich nicht betören durch diese List, sondern antwortet: „der Mensch lebt nicht vom Brot allein, sondern von jedem Worte, das durch Gottes Mund geht“

2. Lucifer hat ihn gebracht bis zum Tempel au. Moriah, wo man des Herrn Kommen erwartet. Er soll sich herabstürzen, — auf diese Weise möchte er ihn durch Selbstmord sterben sehen, — die Schar der Erzengel würde ihn sicher tragen, da Gott ihn ihrem Schutze anvertraut habe. Aber Christus bleibt standhaft mit den Worten: „Du sollst Gott deinen Herrn nicht versuchen!“

3. Lucifer meint, daß der „arme Bauernsohn“ sicher erliegen müsse, wenn er seinen Ehrgeiz reizt. Er zeigt ihm vom Berge Quarantana[1] all die Königreiche der Welt, die ihm untertan sind und die auch Christus gehorchen würden, wenn er ihn den Teufel anbete:

„These kingdoms all are mine, and thine shall be,
If thou wilt worship me!“ (p. 31).

Doch auch jetzt unterliegt er nicht, er will nur Gott anbeten und nur dem dienen. Die getreuen Engel erscheinen, um ihn zu krönen für sein Ausharren zu Gott.

Wenn auch diese drei Abschnitte etwas zu lang ausgedehnt sind und namentlich infolge ihrer mehr monologisierenden Form keinesfalls dem Drama Lebendigkeit verleihen, so sind sie in ihrer Gesamtwirkung ein prächtiges Gedicht, das in seiner feinen Darstellung des Kampfes zwischen Gut

[1]) Wetzer u. Welte. Kirchenlexikon. Freiburg 1895, sub Qu.: Qu. ist der im Mittelalter aufgekommene Name für einen sehr wüsten und steinigen Gebirgsrücken in der Nähe von Jericho, auf welchem der Heiland vor der Versuchung sein vierzigtägiges Fasten gehalten haben soll.

und Böse dem Leser und dem Hörer nicht unlieb sein kann. Vorzüglich ist vor allem der Schluß:

„The sun goes down; the evening shadows lengthen,
The fever and the struggle of the day
Abate and pass away;
Thine Angels Ministrant, we come to strengthen
And comfort thee, and crown thee with the palm,
The silence and the calm". (p. 31).

III. The Marriage in Cana.

Während die vorangehenden Szenen in Versen verfaßt sind, — wie schon erwähnt ganz frei in bezug auf die Anordnung der Reime, die Silbenzahl der einzelnen Strophen und sogar des Versmaßes, (es wechseln Jamben mit Trochäen), — ist „die Hochzeit zu Kana" ungereimt geschrieben. Hier ist der sogenannte „blank verse" verwendet, er besteht aus reimlosen fünffüßigen Jamben. (Longfellow hat ihn z. B. noch für seine Übersetzung von Dante's Divina Commedia gewählt). Aber auch der „blank verse" Longfellow's läßt viel an Genauigkeit im Aufbau zu wünschen übrig, wie z. B. gleich der Eingang zeigt, der mit dreifüßigen Jamben beginnt. Viel regelmäßiger sind die Strophen in der deutschen Übertragung von Hermann Simon[1].

Longfellow legt das Hauptgewicht darauf, uns mit dem Menschen Christus durch dieses erste öffentliche Auftreten zu Kana[2] (Jn IV, 1—11) bekannt zu machen, ebenso mit seiner Mutter und dabei zugleich durch Einführung des

---

[1]) Herm. Simon. Sämtliche poetische Werke L.'s übers. Leipzig. (Ed. Reclam).

[2]) Dict. of the Bible sub C.: This was the native place of the disciple Nathanael, the scene of Christ's first miracle. Kānā-el-Jelîl or Khirbet Kānā (arab.) is found attached to a considerable ruin on a slope of the hills north of el-Battauf.

Esseners[1] Manahem[2] schon hier in großen Zügen das tragische Ende anzudeuten.

Nachdem zu Beginn in schwungvollen Worten die Liebe der Brautleute geschildert worden ist, beschreibt Longfellow Christus als einen „youth with dark azure eyes, and hair, in colour like unto the wine, parted upon his forehead and behind falling in flowing locks, manly yet womanly", seine Mutter Maria als eine Frau mit „eyes of olive tint, and skin as fair as wheat, and pale brown hair". Zugleich erscheint Manahem „a tall figure, ... clad all in white, with face and beard like ashes". Durch seinen Mund erfahren wir das Geschick des Herrn:

„ . . . . I see as in a vision
A figure clothed in purple, crowned with thorns;
I see a cross uplifted in the darkness,
And hear a cry of agony, that shall echo
Forever and forever through the world!" (p. 34).

Ganz kurz verherrlichen Paranymphus (der Brautführer) und Architriclinus (der Speisemeister) das Wunder, mit einem Brautgesang schließt die Szene[3].

---

[1]) Dict. of the Bible sub Essenes: They were a sect of Jews, and lived in Syria Palestine, over 4000 in number, and called Essaei . . . . At first they lived in villages and avoided cities, in order to escape the contagion of evils . . . . They pursued agriculture and other peaceful arts . . . . Moral philosophy or ethic was their chief preoccupation, and their conduct was regulated by their national (Jewish) laws . . . . Their lifelong purity, — no Essene marries, but all practise continence, — their avoiding of oaths or falsehood, their recognition of a good providence alone, showed their love of God. Their love of virtue revealed itself in their indifference to money, wordly position, and pleasure. . . .

[2]) Manahem, in der Bibel Manaen (Menahem) genannt, bedeutet Tröster, wir finden ihn erwähnt: Könige II, XV, 17; Apostelgeschichte XIII, 1.

[3]) Die Brautgesänge sind dem „Hohen Liede" entnommen II 10—12, IV 16, V 2, 10—13, VI 9—10, VII 11—12.

IV. In the Cornfields.

In dieser Szene hat Longfellow zwei verschiedene Bilder zu einer Handlung verknüpft, das Ährenlesen der Jünger (Mk II, 23—28) mit der Berufung des Nathanael (Jn I, 45—51).

Philipp[1] mit den Jüngern und Nathanael wandern in den Kornfeldern, vor ihnen Christus. Nathanael zweifelt an dem Herrn, da von Nazareth nichts Gutes kommen könne, obgleich das Wunder zu Kana durch das ganze Land bekannt geworden ist. Er glaubt aber, als ihn Jesus begrüßt als frommen Israeliten, den er schon vorher unter dem Feigenbaum gesehen habe und wird ein treuer Jünger. Pharisäer kommen vorbei und halten dem Herrn vor, daß seine Begleiter am Sabbath essen, doch er antwortet ihnen:

„ . . . . . The Sabbath
Was made for man, and not man for the Sabbath". (p. 39).

Dieser Abschnitt ist durch die idyllische Auffassung und Lokalisierung der einfachen Vorgänge poetisch wertvoller gemacht worden. Longfellow hat ihn sicherlich verwendet, um von Anfang an zu zeigen, welchen Strömungen das Wirken Christi begegnete. Darum ist es auch namentlich der zweite Teil dieser Szene, der die Verbindung mit der Haupthandlung herstellt. Die Jünger und damit Christus selbst werden angeklagt, daß sie den Sabbath entheiligen. Durch die kräftige Verteidigung wird der Zorn der Pharisäer entfacht, die sich in ihrem Ansehen bedroht fühlen, da sie selbst zugeben müssen: „He will find a crowd to follow him!"

Hier schimmert also zuerst das verkettende Element des Gesamtdramas durch: von oben herab wird der Haß der Juden gegen Christus geschürt. Dies anschaulich darzustellen, ist dem Dichter gelungen, somit erfüllt die Szene ihren Zweck und ist von Wert.

---

[1]) Dict. of the Bible sub Ph.: One of the twelve, belonging to Bethsaida of Galilee, the fourth of those who attached themselves to Christ as followers, and the first whom our Lord directly called . . . . Polycrates states that Ph., 'one of the twelve', lived as one of the 'great lights of Asia' and is 'buried at Hierapolis'.

V. Nazareth.

Zum ersten Male erklärt hier Christus selbst seinen Gegnern, den Priestern und Pharisäern die ihm gewordene Mission (Lk IV, 15—29). Er befindet sich in der Synagoge zu Nazareth[1] und legt vor den Anwesenden die alte Weissagung aus. Er stellt sich hin als den von Gott Auserwählten,

„ . . . . to heal the broken-hearted;
To comfort those that mourn, and to throw open
The prison doors of captives, and proclaim
The Year Acceptable of the Lord, our God!" (p. 39).

Er sei gekommen, um Jerusalem und das Reich wieder aufzurichten, damit es nicht mehr das „verlassene" genannt werde, sondern das „auserwählte" und das Volk das „heilige". Man erkennt ihn als den Zimmermannssohn, der sich nur anmaße, ein Prophet zu sein. Die Priester und Pharisäer werden immer erregter über ihn, daß er sie, die Älteren, belehren will. Schließlich treibt man ihn zur Synagoge hinaus.

Noch mehr als in der vorigen Szene wird hier der zähe Widerstand geschildert, den man Christus entgegenbringt. Longfellow hat es verstanden, ihn hinzustellen als den „Neuen", der im Bewußtsein seiner Kraft schroff und energisch an den morschen alten Einrichtungen rüttelt, der mit scharfen Worten furchtlos den „Alten" in ihrer eigenen Schule gegenübertritt, sodaß sie selbst bekennen:

„The world is changed. We Elders are as nothing!
We are but yesterdays, that have no part
Or portion in to-day! Dry leaves that rustle,
That make a little sound, and then are dust!" (p. 42).

VI. The Sea of Galilee.

Mit dieser Szene wird, wenn man von III absieht, in der

---

[1]) Dict. of the Bible sub N.: N. was situated in a high valley running from S. S. W. to N. N. E. among the most southerly of the limestone hills of the Lebanon range just before it drops down to the Plain of Esdraelon. . . . . The old town of N. has entirely disappeared. . . . The population of N. could never have been very large . . . From his close association with N, Jesus was often spoken of as 'the Nazarene'.

das Wunder zu Kana nur flüchtig berührt ist, die Reihe von Wundern eröffnet, die den Glauben an Christus bis über die Grenzen des jüdischen Reichs hinaus entstehen und wachsen lassen. Longfellow hat nur in sehr geringem Maße berücksichtigt, daneben einen Einblick zu geben, wie unausgesetzt Neid und Haß gegen ihn arbeiten, sodaß schließlich der Umschwung in Akt III zu plötzlich und unvorbereitet eintritt.

Wir finden die Jünger Petrus[1] und Andreas[2], wie sie sich erzählen von dem letzten großen Wunder des Herrn. Sie hatten im See[3] gefischt und nichts gefangen, auf seinen Befehl aber nochmals die Netze ausgeworfen und überreichen Fang getan (Lk V, 4—10). Da kommt Philippus, der mit Christus in Nazareth gewesen ist. Auch er weiß Neues zu berichten. Er erzählt die Geschichte von der Wiederbelebung des Jünglings zu Nain (Lk VII, 11—16), der auf einer Totenbahre getragen worden ist, aber auf Christi Befehl: „Young man, arise!" wieder lebendig wurde. Das Volk hat dem Herrn zugejubelt und ihn als Propheten verehrt. Aber, so erzählt Philippus, die Nazarener haben ihn aus der Synagoge und aus der Stadt getrieben. Der Herr erscheint, mit ihm Judas

---

[1]) Dict. of the Bible sub P.: The apostle bore the Hebrew name Symeon, but was much more often called by the Greek name Simon. . . . St. Peter is described as 'a fisherman'. . . .

29—35 Ministry at Jerusalem.
35—44 Close of the ministry at J.
44—61 Work in Syrian towns with Antioch as its centre.
61—64 Work at Rome, martyrdom shortly after the fire at Rome, July 64.

[2]) Dict. of the Bible sub Andrew: The first called apostle, brother of Simon Peter . . . The scene of A.'s preaching is laid in the land of the Anthropophagi, then in Amasea etc. and Patral in Achaia, where the martyrdom takes place.

[3]) Dict. of the Bible sub Sea of Galilee: . . . It was praised by the Romans and was the pride of the Jews, but it appeals to the Christian far more strongly than it could possibly have done to them, because of its connexion with Jesus of Nazareth. It is He that has made it immortal.

Ischariot[1]. Der Mahnruf: „Come unto me, all ye that labor and are heavy leaden, and I will give you rest!“ wird von Petrus beantwortet: „Master, I will leave all and follow thee“.

Diese Szene, die mit der gleichlautenden in Akt III, XII viel Ähnlichkeit hat, — hier die Berufung des Petrus vor, dort nach dem Märtyrertod Christi, — zeigt uns den Messias als den stetig helfenden Menschen, wie er von seinen treuen Begleitern geliebt und geachtet wird. Die wichtigste Person ist Judas Ischariot, schon hier wird er dargestellt als der zum Bösen Prädestinierte („he had an unclean spirit in his youth. It hath not left him yet“), der versucht, durch Anschluß an das Gute selbst gut zu werden. Der Gang der Handlung ist wenig lebhaft.

VII. The Demoniac of Gadara.

Die Szene ist wie die vier vorangehenden (III–VI) in Prosa gehalten und entbehrt nicht gewisser dramatischer Lebendigkeit. Ein Wahnsinniger, befallen vom „unclean spirit“, aus der Landschaft Dekapolis[2], hat seine Fesseln durchbrochen und treibt sein Unwesen in den Bergen von Gadara[3]. Soeben tobt er wieder, Einwohner von Gadara warnen, ihm zu nahe zu kommen, da er Steine von den Felsen herabrollt.

---

[1]) Dict. of the Bible sub J.: We are told that he was called with the rest of the 12 to be an apostle; that he was covetous and dishonest, and sold his Master to the hierarchy; that he effected the betrayal immediately after the Last Supper; and that on realizing the consequences of his act he destroyed himself.

[2]) Dict. of the Bible sub D.: A Region of allied cities E. of Jordan in Bashan, but including Bethshean W. of the river . . . . The region had a Greek speaking population, mingled with natives, as early as the time of Herod the Great. The cities of Decapolis were Scythopolis, Hippos, Gadara, Pella, Philadelphia, Gerasa, Dion, Canatha, Damascus, and Raphana.

[3]) Dict. of the Bible sub G.: G. was a Greek city of importance, celebrated for its temples, theatres, and warmbaths . . . . It was one of the cities of Decapolis . . . many Jews were living in and around the city.

Christus ist vom See her mit seinen Jüngern erschienen, man erzählt ihm von dem Unglücklichen. Auf seinen mehrmaligen Anruf: „Come out of him, thou unclean spirit!“ weicht der böse Geist von ihm, der in eine Herde in der Nähe weidender Schweine fährt. So werden zugleich die abtrünnigen Juden bestraft, „that eat the flesh of swine“. Die Gadarener fürchten sich vor dem Herrn und bitten ihn, ihre Küsten zu verlassen:

„ . . . . O great magician,
Depart out of our coasts; let us alone,
We are afraid of thee“. (p. 49).

Dieser Abschnitt (Mk V, 1—17; Lk VIII, 26—37), der uns recht lebendig das Bild des Wahnsinnigen vor Augen führt, soll sicher bezwecken, die Kunde von Christus auch unter die Heiden zu tragen. In Gadara wohnen zumeist „abtrünnige Juden“ und Heiden. Wie schon oben erwähnt, halten sie den Herrn für einen Zauberer, der ihnen Schrecken einflößt. Es könnte die Szene bedeutend gekürzt werden.

VIII. Talitha Cumi[1].

Der Glaube an Christus wird nach und nach durch seine Wunder im Volke gestärkt. Wir finden Jairus zu Füßen des Herrn, er fleht ihn an, seine todkranke Tochter zu heilen (Mt IX, 18—25). Nachdem Christus noch eine gläubige Kranke von ihren Leiden befreit (nach Mk V, 25 vom „bloody issue“), kommt ein Bote vom Haus, man hört die Trauerweisen der Leidtragenden, da die Tochter inzwischen verschieden ist (Lk VIII, 43—56). Christus geht zu ihr, erfaßt ihre Hand und spricht: „Maiden arise!“, und siehe, sie erhebt sich und kehrt gesund zurück in die Arme der bekümmerten Eltern!

[1] Dict. of the Bible sub Talitha Cumi (Mk V, 41). The command addressed by our Lord to the daughter of Jairus, and interpreted by the Evangelist, 'Maiden, I say unto thee, arise!'

Dieses Bild der Christiade Longfellow's wirkt besonders durch seine liebliche Darstellung. Es ist kurz und lebendig. Die Liebe der Mutter, der Schmerz um die Verstorbene, das Wehklagen der Umstehenden, die Wundertat des Herrn, alles reiht sich trefflich an einander, sodaß wir einen schönen, in sich abgeschlossenen Teil des Dramas vor uns haben.

IX. The Tower of Magdala.

Dieser Monolog der Maria Magdalena[1] muß unbedingt zu den Schönheiten in Longfellow's „Divine Tragedy" gezählt werden. Der Ort, in dem sie sich befindet, der Turm von Magdala[2], ist wohl angetan zu allerlei Betrachtungen und Rückblicken aus ihrem Leben, dem Dasein der Buhlerin.

Hoch vom Turm aus schaut sie unter sich den See von Tiberias, umgeben von Hügeln mit Oliven, Walnußbäumen und Oleandern. „I see as in a vision all my past life unroll itself before me". All die reichen Händler und Prinzen, die sie überluden mit Gold, Juwelen und köstlichen Kleidern, die ihr aber auch den Ekel ihres Treibens zurückließen, kommen zurück in ihre Erinnerung, und sie schaudert davor. Wie glühende Kohlen brennen all die Geschmeide an ihrem schönen Körper. Sie hat am Tage zuvor ein Fischerboot landen sehen, die Leute stiegen aus und zogen dicht vor ihren Fenstern vorbei. Voran ging „one of royal aspect, clothed in white". Er sah zu ihr hinauf, und wie eine geheime Kraft ging ein Leuchten von Licht und Liebe von ihm aus, das bis zu ihr drang. In Verzückung hatte sie dagestanden; als sie erwachte, war alles verschwunden, sie selbst

---

[1]) Dict. of the Bible sub M. M.: Mary Magdalene is probably named from the town of Magdala or Magadan . . . Nothing is really known to us of the subsequent history of the M. The Greek Church believed that she died at Ephesus whither she had followed St. John.

[2]) Dict. of the Bible sub Magadan.: The borders of Magadan correspond with the parts of Dalmanutha . . . Probably el-Mejdel represents M., . . . often pointed out as the birthplace of M. M.

aber war geheilt von den sieben Dämonen[1], die in ihr wohnten.

Wie schön schildert nun Longfellow ihr Erwachen am andern Morgen:

„This morning, when the first gleam of the dawn
Made Lebanon a glory in the air,
And all below was darkness, I beheld
An angel, or a spirit glorified
With wind-tossed garments walking on the lake". (p. 53).

Wie im allgemeinen von ihm gesagt worden ist: „The subjects of his poetry are, for the most part, aspects of nature as influencing human feeling; his mode of treatment is subjective and lyric"[2], zeigt sich auch hier in seinem ganzen Drama seine ungemeine Begabung, das was ihn und die Menschen beim Anblick der schönen Natur bewegt, poetisch wunderbar wiederzugeben. So läßt er Maria Magdalena schauen, träumen und schwärmen. Als der Engel über den See dahinschritt, hat sie eine Stimme gehört, „as of a drowning man", dem der Engel Mut zuzusprechen schien und dann rettete. Auch diese Erscheinung (Mt XIV, 26—31) geht vorüber; sie weiß, daß der Engel derselbe war, der sie geheilt hat, also sie glaubt. Nun reift ihr Entschluß, ihm zu folgen. Sie besitzt eine kostbare Alabasterschale mit allerhand köstlichen Salben angefüllt. Diese will sie mitnehmen auf ihre Wanderung, um jenen lichtverklärten Geist zu suchen, ihrem Retter die Füße zu salben und somit ihre völlige Hingabe und Verehrung auszudrücken.

Die Szene ist eine gänzlich freie, poetische Ausführung der in der Bibelgeschichte liegenden Motive, die ein beredtes Zeugnis ablegt von seinem dichterischen Genie.

---

[1]) Dict. of the Bible sub Demon: The demon was said to enter into a man somewhat as though it were a physical entity . . . Demons are chiefly associated with abnormal forms of human life, especially disease.

[2]) Encyclopaedia Britannica IX. Edit. XIV, sub Longfellow.

X. The House of Simon the Pharisee.

Einer von den Gästen, die zu einem Gastmahl im Hause Simon's weilen, erhebt die Frage, wie denn Christus, der auch an der Tafel sitzt, wahrhaftig der Messias sein könne, da man doch genau wisse, woher er stamme, während niemand davon Kenntnis haben könnte, wäre er wirklich der Verheißene. Wäre er wirklich ein Prophet und Seher, so würde er auch wissen, meint Simon der Pharisäer, daß jenes Weib, die ihm jetzt ständig folgt, eine Verworfene ist. Wir sehen hier Maria Magdalena also zum ersten Male in des Herrn Begleitung, sie hat ihn gesucht und gefunden. Sie kniet vor ihm, ihre Tränen netzen seine Füße, die sie mit den Salben ihrer Alabasterschale salbt. Christus hält dem Gastgeber vor, wie Maria sich ihm genaht: als eine reuige, ihm völlig ergebene Sünderin, sodaß ihre Liebe und ihr Glaube sie edeln und ihr Vergebung verschaffen: „Her sins, which have been many, are forgiven, for she loved much". Und so entläßt er sie mit seinem Segen, den er schon manchem Sünder zugerufen: „Woman, thy faith hath saved thee! Go in peace!"

Hier wird wieder einmal gezeigt, — dadurch reiht sich auch die Einzelszene, (für die als Quelle Lk VII, 31—50 anzunehmen ist), dem Drama an, — wie Christus trotz des Staunens, das sein Wirken allen abringt, von der Seite der Pharisäer aus nur Mißgunst zu erwarten hat, andrerseits aber, wie seine Güte auf alle sich erstreckt. So stehen sich am Schlusse des ersten Teils die unverkettbaren Elemente Haß und Liebe schroff gegenüber.

The Second Passover.

I. Before the Gates of Machærus.

Die Gruppe von Szenen, die mit dem zweiten Osterfest verbunden sind, wird eingeleitet durch einen Monolog des Esseners Manahem, dem wir schon bei der Hochzeit zu Kana begegneten. Wie dort so tritt er auch hier als weissagender, philosophierender Prophet auf. Die Szene selbst ist poetische

Erfindung des Dichters, nach Form und Inhalt ein kleines Kunstwerk. Wie wunderbar wird die Nacht geschildert, so recht angetan zu tiefem Nachdenken:

„Welcome, o wilderness, and welcome, night
And solitude, and ye swift-flying stars
That drift with golden sands the barren heavens,
Welcome once more!“ (p. 56 f.).

und weiterhin:

„I look forth from these mountains, and behold
The omnipotent and omnipresent night,
Mysterious as the future and the fate
That hangs o'er all men's lives!“ (p. 57).

Und wieder, wie bei dem Hochzeitsfest erscheint ihm ein großes Kreuz aufgerichtet, an dem in Todesqualen ein Mensch schmachtet. Vor ihm liegt Machærus[1], die Stadt des Herodes, bei dem soeben geschwelgt wird. In das Sinnen und Klagen des Sehers mischen sich die Töne der Musik. Die Szene schließt mit der Bitte, die Gebete Johannes des Täufers, der dort gefangen liegt, zu erhören, – ein trauriges Gegenstück zu den Gesängen, die im Palaste der Lust ertönen.

II. Herod's Banquet-Hall.

Manahem, der dem Herodes[2] als Schulkind, ohne ihn zu kennen, schon zugerufen hat: „Hereafter thou shalt be king!“, ist geladen, um zu weissagen, wie lange Herodes noch auf dem Königsthrone sitzen werde. Der Prophet gibt ihm noch zwanzig bis dreißig Jahre der Regierung, zugleich aber erinnert er ihn wie früher an das wechselnde Geschick und an sein Ende: „At the end of life the Lord will punish

[1]) Dict. of the Bible sub M.: M., identified with Mkawr, a collection of ruins on the spur of a hill overlooking the Dead Sea from the east. Herod the Great fortified it and used it as one of his principal residences. On his death it became the property of Antipas.

[2]) Dict. of the Bible sub H.: Herod (Antipas), son of Herod (the Great) and Malthace, tetrarch of Galilee; his brother is Herod, called

thee!" Bei dem Gelage — (die recht lebendige Szene entspricht Mt XIV, 3—10) — befinden sich Herodias [1], seine Gattin und ihre Tochter Salome [2]. Diese tanzt vor ihm, der König ist so entzückt, daß er ihr eine Gunst zugesteht, die er bei seinem Eide halten will, („and even unto the half of all my kingdom, I will give it thee"). Sie erbittet sich das Haupt Johannes des Täufers, der wie vorher erwähnt, im Gefängnis von Machærus gefangen liegt, weil er dem Herodes Vorwürfe gemacht, daß er die Herodias, die Frau seines Bruders, geheiratet hat. Salome nimmt den König beim Wort, obgleich er sein Versprechen bereut und nicht halten will, da Johannes als ein Prophet beim Volke gilt und er ihn als solchen nicht hinrichten zu lassen wagt. Manahem flieht entsetzt von dannen trotz der Bitten des Königs zu bleiben. Der Schluß malt in ergreifenden Worten das Herannahen des grausigen Anblicks und die fürchterliche Stimmung des Herodes. Er steht allein mit seinem Verbrechen, schuldbewußt ruft er aus:

„. . . . The guests are dumb,
Awaiting the pale face, the silent witness.
The lamps flare, and the curtains of the doorways
Wave to and fro as if a ghost were passing!
Strengthen my heart, red wine of Ascalon!" (p. 62).

III. Under the Walls of Machærus.

Dieser Abschnitt, ein langer Monolog des Propheten Manahem, ist uns gereimt hinterlassen. Wenn man erst etwas tiefer in Longfellow's Christiade eingedrungen ist, so wird man auch dieser Szene ihren wirklichen poetischen Wert nicht absprechen können. Nach dem gräßlichen Schauspiel, das aber der Dichter nicht in den Rahmen seiner Handlung hineingezogen hat, ist Manahem entsetzt aus dem Schlosse gewichen. Da wird von den Mauern die Posaune geblasen, die den Tod des Johannes verkündet:

Philip, son of Herod (the Great) and Marianne. His wife was Herodias, by him she had a daughter of the name of Salome. Prompted apparently by ambition, she left him and married his brother Antipas.

[1]) & [2]) cf. [2]) p. 42 meiner Arbeit.

„Hark! hark! It is the breath
Of the trump of doom and death!“ (p. 63).

Und wieder ertönt die schauerliche Todeskunde:

„The Prophet of God is dead!
At a drunken monarch's call,
At a dancing woman's beck,
They have severed that stubborn neck,
And into the banquet-hall
Are bearing the ghastly head!“ (p. 64).

Dazu findet sich im Text die Bühnenanweisung: „a body is thrown from the tower“. Nicht genug des grausamen Mordes, seinem Leichnam gönnt man nicht die Ruhe im Grabe. Und sicher hat Longfellow für diesen schauerlichen Anblick die rechten Worte gefunden, wenn er durch Manahem sagen läßt:

„A torch of lurid red
Lights the window with its glow;
And a white mass as of snow
Is hurled into the abyss
Of the black precipice,
That yawns for it below!“ (p. 64).

Auch hier tritt er als Seher auf, er schaut im Geiste „ein Gesicht, ein Dräu'n von Gottes Strafgericht“, er hört das göttliche Wort, das immer näher und lauter ertönt. Die Szene schließt mit dem Fluche Manahem's auf den Prophetenmörder und sein blutbeflecktes Schloß, kraftvoll und schön dargestellt vom Dichter.

IV. Nicodemus at Night.

Diese Szene, die namentlich gegen die vorangegangenen an poetischem Reiz wenig aufzuweisen hat, zeigt uns, wie Nikodemus, ein Oberster der Juden, zum Herrn kommt und obgleich ungläubig, doch dem gewaltigen Einfluß nicht widerstehen kann (Jn III, 1—21). Wie ich schon eingangs erwähnte, ist poetisch nicht allzuviel an diesem Abschnitt. Zu Beginn

ist eine der Stille der Nacht entsprechende schöne Schilderung, im Verlauf aber ist die Szene nichts als ein Wechselgespräch zwischen Nikodemus und Christus. Dieser will dem Judenobersten erklären, daß nur der die Seligkeit gewinnen könne, der wiedergeboren wird, dessen Geist für die neue Botschaft empfänglich ist. Christus stellt sein Reich hin als eine Herrschaft des Geistes, nicht weltlicher Macht. Daran scheitert der Glaube der Juden, drum sagt er:

„It is not this the Jews are waiting for,
Nor can this be the Christ, the Son of David,
Who shall deliver us!“ (p. 67).

Darum hält er ihn auch für einen „Träumer, der nur Traumgesichte sieht“. Und dennoch muß er bekennen:

„And yet his presence fascinates and fills me
With wonder, and I feel myself exalted
Into a higher region!“ (p. 67f.).

Unbekehrt, aber doch von der prophetischen, göttlichen Macht des Herrn tief berührt, geht Nikodemus von dannen.

V. Blind Bartimeus.

Wieder wird uns eins von den vielen Wundern vorgeführt, die Heilung des blinden Bartimeus (Mk X, 46—52; Lk XVIII, 35—43). Wieder ertönt der Ruf des Herrn: „Dein Glaube machte dich gesund!“ Die einleitenden Verse enthalten Rückerinnerungen des alten Blinden, der mit seinem Kinde Chilion vor den Mauern von Jericho sitzt und ihm Geschichten erzählt. Er hat auch von den Wundern Christi gehört und glaubt an ihn. Da erscheint der Herr im Gefolge des Volkes; lauter und lauter erklingen die Klagen des Bartimeus: „O Son of David! Have mercy on me!“, seine Bitten: „Good Lord! my sight — that I receive my sight!“ Und siehe, das Wunder wird vollbracht! Staunend umsteht die Menge den Geheilten. Zum Schluß erklingen seine Danksagungen und seine Freudenrufe; dies ist die schönste Stelle dieses durchweg hochpoetischen Abschnittes:

„. . . . . I see the tender sky
Above me, see the trees, the city walls,
And the old gateway, through whose echoing arch
I groped so many years; and you, my neighbours;
But know you by your friendly voices only.
How beautiful the world is! and how wide!“ (p. 71).

VI. Jacob's Well.

Die Szene zeigt in der Einleitung wieder des Dichters Vorliebe für Naturbetrachtungen und all die Gedanken, die einem Menschen bei dem Anblick altehrwürdiger Flecken oder Stätte kommen können. Ein Weib aus Samarien sitzt am Jakobsbrunnen[1]; wie Longfellow schildert, ist es an einem heißen Sommertage. Fischerleute aus Galiläa, die Jünger Christi, sind an ihr vorübergegangen, nur der Herr selbst ist am Brunnen zurückgeblieben. Er bittet sie, ihm zu trinken zu geben, worüber sie höchst erstaunt ist, da einer von den Juden sie darum angeht, von denen sie selbst sagt: „You Jews despise us; have no dealings with us; make us a by-word; call us in derision the silly folk of Sychar“. Hier setzt nun die Belehrung Christi ein, er nennt seine Gabe „das lebendige Wasser, das in das ewige Leben quillt“; nach dem verlangt das arme Weib. Um ihr seine Seherkraft zu beweisen, erzählt er ihr aus ihrem eigenen Leben, sodaß sie gläubig bekennt:

„Surely thou art a Prophet, for thou readest
The hidden things of life! . . . .“ (p. 74).

Schließlich gibt er sich ihr als der verheißene Messias zu erkennen. Da kehren seine Jünger mit Nahrung aus der Stadt zurück, vor ihnen aber flieht das Samariterweib. Mit einer Belehrung an seine Schüler über seine Mission schließt dieses Bild der „Divine Tragedy“.

---

[1]) Dict. of the Bible sub Jacob's Well: The ancient records contain no account of Jacob having dug a well. The earliest mention of it occurs in Jn IV, [6]. . . The well is described as being close by Sychar.

So hat der Dichter mit großem Geschick wieder ein Auftreten des Herrn gewählt (Jn IV, 6—35), das deutlich zeigt, wie nach und nach das Werk sich erweitert, um zu dem Riesenbau zu werden, der sich Jahrhunderte lang gehalten hat und noch halten wird.

VII. The Coasts of Cæsarea Philippi.

Die Lehren und Wunder Christi sind durch das ganze Land gedrungen. Die Zeit ist gekommen, daß er seine Getreuen, mit denen er sich in der Nähe von Cæsarea Philippi[1] befindet, fragen kann, was wohl die Menge von ihm denke, und ob sie an ihn glaube (Mt XVI, 13—20; Mk VIII, 27—35; Lk IX, 18—24). Für Johannes den Täufer, Elias, Jeremiah wird er gehalten, nur wenige außer seinen Jüngern glauben fest daran: „Thou art the Christ! Thou art the Son of God!" Zum ersten Male offenbart er hier in klaren Worten seine Passion:

„ . . . I must go up to Jerusalem,
And suffer many things, and be rejected
Of the Chief Priests, and of the Scribes and Elders,
And must be crucified, and the third day
Shall rise again!" (Mk IX, 30—32). (p. 77).

Dann besteigt er einen Berg, um zu beten. Den Jüngern erscheint die Vision („the Transfiguration of Christ": Mt XVII, 1—13; Mk IX, 1—13; Lk IX, 28—36): Christus mit Moses und Elias, in eine Wolke gehüllt, aus der die Worte ertönen: „Lo! this is my beloved Son! Hear him!" Dies ist auf der siegreichen Bahn des Herrn ein Höhepunkt, den der Dichter an rechter Stelle, aber nicht mit allzuviel dramatischem Geschick eingefügt hat. Vielleicht hätte er hier einen Moment länger verweilen können, um poetisch etwas mehr zu schaffen,

[1]) Dict. of the Bible sub Cæsarea Philippi: It possible appears in the Old Testament as Baalgad, but its history for us begins with Herod the Great. (Herod) Philip enlarged and beautified the town, and in compliment to the emperor called it Cæsarea, adding 'of Philip', to distinguish it from his fathers town ('Cæsarea Palestîna').

als die Quelle ihm bot. (Es findet sich z. B. auch nicht eine Bühnenanweisung, die bei einer Aufführung, selbst im Sinne eines Passionsspiels oder Mysteriums nicht fehlen könnte). Ohne dem Drama zu schaden, kann vor allem der Schluß dieser Szene wegfallen, die Heilung eines vom bösen Geiste befallenen Knaben (Lk IX, 38—42), obgleich die Handlung selbst nicht ungeschickt wiedergegeben ist.

VIII. The Young Ruler.

Im engen Anschluß an die Worte der Schrift (Lk XVIII, 9—14) wird uns zuerst die bekannte Geschichte von dem stolzen Pharisäer und dem demütigen Zöllner („publican") wiedergegeben, die von Christus erzählt wird im Kreise älterer, namentlich aber jüngerer Zuhörer. Die Mütter haben ihre Kinder zu ihm gebracht, damit er sie segne (Mk X, 13 — 15). Darnach folgt, wieder getreu der Bibel entsprechend, die Erzählung von dem jungen Obersten („the young ruler"), der den Herrn befragen will, wie er das ewige Leben erlange (Mt XIX, 16—30; Mk X, 17—22; Lk XVIII, 18—28). Ich brauche nicht näher eingehen auf den bekannten Mahnruf: alles verkaufen und ihm nachfolgen, da die ganze Szene ruhig vom Dichter hätte weggelassen werden sollen. So wie sie dargestellt ist, bildet sie doch kaum einen wichtigen Punkt in dem Wirken des Herrn. Wollte er etwas erreichen, vielleicht den Glauben zeigen, den viele im Volke schon gefaßt hatten, konnte er die Kindersegnung zu einem lieblichen Bilde verwerten. Wie die Szene vor uns liegt, erweitert sie die Handlung in der Christiade, ohne sie zu fördern.

IX. At Bethany.

Man kann wohl kaum sagen, daß diese Szene ein bedeutsames Moment im Leben Christi darstelle; trotzdem

möchte ich sie nicht vermissen ob ihrer einfachen, schlichten Darstellungsweise, die uns mit lieblicher Anmut entgegentritt. Hier ist der Dichter zu Haus, hier wo es gilt, die Regungen des Herzens in treffenden Worten darzustellen. Wir finden den Herrn zu Bethanien[1] im Hause der Schwestern Martha und Maria, wie es uns auch in der Quelle erzählt wird (Lk X, 38—42). Martha ist geschäftig und fleißig, um für den Besuch alles in Ordnung zu halten, Maria sitzt untätig zu den Füßen ihres geliebten Meisters. Jedes ihrer Worte zeugt von der großen Verehrung und Liebe zu ihm, oft tönt es uns entgegen wie von den Lippen einer tieffühlenden, leidenschaftlich liebenden Braut:

„Whene' er thou speakest to me, I am happy;
When thou art silent, I am satisfied.
Thy presence is enough. I ask no more.
Only to be with thee, only to see thee,
Sufficeth me. My heart is then at rest". (p. 85).

Diese Liebe, dieser Glaube, das ist „das gute Teil", das der Herr zum Schluß auch Martha ans Herz legt, um dessen willen er alle Gläubigen erretten will.

X. Born Blind.

Ohne daß Christus handelnd in die Szene, die in der Synagoge zu Jerusalem spielt, eingreift, — die Personen derselben setzen sich zusammen aus Juden und Pharisäern, dem Bettler als Hauptfigur und dessen Eltern, — wird hier wieder von einer Wundertat berichtet: der Messias hat einen Blindgeborenen sehend gemacht. Es ist wohl anzunehmen, daß es nicht Bartimeus ist, da Longfellow doch Abschnitt v dieses Aktes zur Schilderung der Heilung dieses Kranken verwendet hat. (Außerdem wird Mt XX, 30—34 die Heilung von zwei Blinden berichtet.) Es lag dem Dichter auch weniger daran, den Vorgang dieses Wunders (Jn IX, 1—34) poetisch

[1]) Dict. of the Bible sub Bethany: B. is a small stone village near Jerusalem, . . . the home of Lazarus.

zu erzählen, sondern den Unglauben zu schildern, der ihm von den Pharisäern entgegengebracht und wie nach und nach der Haß gegen ihn geweckt und genährt wird, so also den Hauptfaden wieder aufzugreifen, um in dem Drama mehr und mehr den tragischen Ausgang vorzubereiten.

Trotzdem der Geheilte beteuert, daß Christus ihm, der von Jugend an blind gewesen, mit Hilfe einer heilenden Salbe das Augenlicht wiedergegeben, trotzdem seine Eltern dies bestätigen, Christus kann nicht von Gott gesandt sein, weil er den Sabbath nicht heilig hält, (am Sabbath ist das Wunder geschehen,) obgleich er schon in Akt I, IV den ungläubigen Pharisäern erklärt hat: „The Sabbath was made for man, and not man for the Sabbath". Wenn auch das Volk staunend den Geheilten umsteht, er selber seinen Retter als Propheten preist, die Pharisäer bleiben dabei: „Es ist eines Bettlers Wundermärchen", Christus selbst ist ein „Gaukler" Mit den Fluchworten:

„Away with thee out of the holy places,
Thou reprobate, thou beggar, thou blasphemer!" (p. 89).

treibt man ihn zum Tempel hinaus.

XI. Simon Magus and Helen of Tyre.

Nachdem uns in den vorangegangenen Bildern das Wirken Christi von seinem öffentlichen Auftreten an, verkündet durch Habakuk und Johannes den Täufer, geschildert worden ist, nachdem soeben die Gegenströmungen deutlich klargelegt wurden und so der Untergang des Helden im Drama vorbereitet worden ist, schiebt der Dichter noch eine Szene ein als Schluß des zweiten Aktes, ein Gespräch zwischen dem Zauberer Simon Magus[1] und Helene von Tyrus[1]. Es tritt uns hier eine

[1]) Dict. of the Bible sub Simon Magus: The name usually given for the sake of distinction to that Simon who is mentioned in only one place in the New Testament. . . . In Acts VIII, 5–24, where the preaching of Philip in Samaria is described, we are told that there was a certain man called Simon, which beforetime in the city used sorcery, and bewitched the people of Samaria, giving out that himself was some great one . . . The earliest information outside the New T. comes from

Zeitrichtung entgegen, die auch dem Handeln Christi schroff gegenübersteht und doch mit den vorigen: Heidentum, Sadduzäismus, Pharisäertum, die gewissermaßen auf Tradition sich aufbauen, nichts gemein hat. Simon Magus verkörpert den Zauberer, der mit hypnotischer Kraft ausgerüstet, sich als den von Gott gesandten Retter hinstellt, er sagt von sich:

„I am the Power of God, and the Beauty of God!
I am the Paraclete, the Comforter!" (p. 92).

Die Verbindung mit der Haupthandlung ist hergestellt einesteils dadurch, daß wir in Helene ein Weib sehen, das an Christus aus Nazareth glaubt („the Nazarene still liveth!") und andernteils dadurch, daß Simon auf der Suche nach dem Herrn ist, ihm von Stadt zu Stadt nachzieht. Aber erst am Kreuze findet er ihn, wie wir in Akt III, X sehen werden.

Die Wahl dieser poetischen Erfindung ist gut, von der Ausführung derselben kann man nicht dasselbe sagen. Die Szene ist im Vergleich mit den übrigen ziemlich lang, ohne daß aber die Grundidee, Simon Magus will sich als echter Messias dem Volke aufdrängen, nur einigermaßen genügend durchgeführt worden ist. Er hat in Helene von Tyrus ein geeignetes Medium gefunden, so möchte ich mich ausdrücken, bei dem seine Hypnose stets erfolgreich wirkt. Aber im wachen Zustand glaubt sie nicht an ihn, sagt sie ihm doch ins Gesicht:

„Illusions! Thou deceiver, self-deceived!
Thou dost usurp the titles of another;
Thou art not what thou sayest". (p. 92).

Justin Martyr. He tells us that Simon was a Samaritan, of the village of Gitta; he came to Rome in the time of Claudius Caesar; by the power of the demons he worked miracles. Almost all the Samaritans and a few of other nations honour him as the first god. He took about with him a woman called Helena, who had formerly been a prostitute, and whom he is said to have called the first conception which came forth from him. We also gather that Justin looked upon him as the originator of heresy and the source whence all later heresies were derived.

All die Worte des Zauberers sind aufgebaut auf Lug und Trug, auf schwindelhafter Naturphilosophie. Es ist also dem Dichter nicht gelungen, bestimmt klarzulegen, was am Schluß der Szene ausgesprochen ist: den rechten Messias vor dem Gaukler zu erhöhen[1].

The Third Passover.

I. The Entry into Jerusalem.

Wenn wir in Akt II, VII Christus vom Himmel herab als den wahren Gottessohn verkündet sahen, so erfährt ihm jetzt von Menschen, vom Volke der Juden die höchste Ehrung. Damit hat aber auch sein Wirken den Höhepunkt erreicht, schnell geht er nun seinem traurigen Geschick entgegen.

Am Anfang dieser Szene singt die Tochter eines phönizischen Weibes ein Lied, das Longfellow schon früher veröffentlicht hatte[2]. Es behandelt in wohlklingenden Strophen nochmals die Heilung des blinden Bartimeus. Dieses junge Mädchen war vom Teufel besessen (Mt XV, 21—28; Mk VII, 24—30); ihre Mutter, obgleich Heidin, hatte sich, beseelt von tiefem Glauben und überzeugt, daß Christus ihnen helfen könne, zu ihm nach Tyrus begeben. Und er hatte geholfen, ohne daß er das Mädchen gesehen. Jetzt weilen beide, Mutter und Tochter, in Jerusalem zur Feier des Osterfestes

---

[1]) Während dieser Abschnitt auf eigenen Studien Longfellow's beruht, war der Anlaß zu dem Gedicht „Helen of Tyre" (Riverside Edit. vol. V, 246 f.), das er am 1. Dezember 1879 schrieb, wie er in seinem Tagebuch (Samuel Longfellow III, p. 182) bemerkt, folgender: „February 26, 1872. Heard Professor Sophocles on Simon Magus, very interesting and curious. Helen of Tyre he called his Epinoia, or self-consciousness".

[2]) Das Gedicht „Blind Bartimeus" (Riverside Edition, vol. III, p. 73 f.) steht in der Sammlung „Ballads and other Poems", die am 19. Dezember 1841 erschien. Er schreibt dazu in einem Briefe an Samuel Ward, dem er es beilegte, u. a. (Sam. Longfellow I, p. 386): „November, 3, 1841 . . . . I think I shall add to the title 'supposed to be written by a monk of the Middle Ages', as it is in the legend style". Diese Bemerkung hat er aber nicht hinzugefügt, seine Ansicht darüber hat sich geändert, wie vor allem die Einfügung in die „Divine Tragedy" zeigt.

und in der Erwartung, ihm zu begegnen. Nun folgt die Ehrung durch das Volk (Mt XXI, 8—11), wahrlich ein bedeutsames Moment! Von weitem schon tönen die Stimmen Hosianna, immer näher, lauter und begeisterter erschallen die Rufe. Auch auf der Bühne gedacht, würde dieser Siegeszug einen tiefen Eindruck hinterlassen. Erst einzeln, dann zu hunderten erscheinen die Juden, breiten ihre Kleidungsstücke vor ihm aus und streuen Palmzweige. Stetig wächst die Menge, da erscheint Christus, er reitet einen Esel. Um ihn herum ruft die begeisterte Schar der Juden: „Hosianna! Hosianna dem Sohne Davids! Gelobt sei, der da kommt in Gottes Namen! Hosianna in der Höhe!" Sein Gesicht ist mild und doch ernst; er weiß, daß dies seine letzte Ehrung sein wird. Schon mischen sich die feindlichen Pharisäer dazwischen, zwar können sie hier die Menge nicht zurückhalten, aber sie folgen ihm überallhin als seine Henker. Wir sehen den Triumphzug vorüberwallen, nochmals tönen die Stimmen: „Friede sei im Himmel und Ehre in der Höhe!"

Kürzt man am Anfang das etwas zu lange Gespräch der Phönizierin, so kann man diese Szene zu den geschickt und lebendig angelegten rechnen.

II. Solomon's Porch.

Das Lob, das ich soeben dem vorigen Abschnitt erteilt habe, kann man auf keinen Fall dem zweiten geben. Er ist lang und langweilig, das sind seine Merkmale. Der Schreiber Gamaliel hält einen ausgedehnten Monolog, in dem er als strenger Anhänger der alten Kirchengesetze alles lobt, was diese schriftlich oder durch mündliche Überlieferung gebieten. Er wirkt äußerst ermüdend, abgesehen von einer niedlichen Skizze, die dem Zimmermannssohn aus Nazareth, als er noch „a little bright-eyed schoolboy, a mere stripling" war, gewidmet ist. Er wundert sich, was aus ihm geworden sein mag:

„Perhaps a poor mechanic, like his father,
Lost in his little Galilean village
And toiling at his craft, to die unknown
And be no more remembered among men". (p. 100).

Er ahnt nicht, daß es der Held ist, dem das Volk zujubelt und der im Vorhofe zum Tempel[1] seine prophetische Stimme ertönen läßt. Christus rüttelt hier in der Gottesstatt nochmals an dem morschen Sittengebäude der Pharisäer und Schriftgelehrten (Mt 23). Immer und immer wieder ertönt sein Ruf: „Woe unto you, ye Scribes and Pharisees!"

Der Dichter hätte dem Herrn eine kräftiger gezeichnete Gestalt entgegenstellen sollen als den einfältigen Schreiber. Wie eingangs erwähnt, die Szene ist dem Dichter nicht besonders geraten, er hätte sie ruhig streichen sollen. Der Mißerfolg liegt wohl zumeist daran, daß er ursprünglich zwei Bilder geplant ('Gamaliel the Scribe' und 'The Porch of Solomon'), die er dann leider zu einem, daher viel zu langen Abschnitt verknüpft hat[2].

III. Lord, is it I?

Auch diese Szene leidet sichtlich unter einem viel zu engen Anschluß an die Quelle (Jesaias LIII, 12; Mt XXVI, 20—25; Mk XIV, 18—21). Sie enthält das letzte Zusammensein Christi mit seinen zwölf Jüngern vor der Gefangennahme. Er nennt Judas Ischariot, der ja bereits von den Juden gekauft ist, als seinen Verräter, der ihn noch in selbiger Nacht den Feinden ausliefern wird. Seinen treuesten Jünger Simon Petrus bezeichnet er als den, der ihn verleugnen wird (Mt XXVI, 31—35; Mk XIV, 27—31). An und für sich ist diese Episode gewiß nicht undramatisch, aber der Dichter hat sich

[1]) Dict. of the Bible sub Porch: Solomon's Porch was a portico on the eastern side of the temple building, . . . supposed to have survived the destruction of the temple in B. C. 586, and to go back to Solomon's own day.

[2]) cf. p. 25 meiner Arbeit sub January 13.

nicht die Mühe genommen, sie nur irgendwie auszuschmücken. Matt klingt das: „One of you shall betray me!", ebenso farblos das: „Woe shall be unto that man by whom he is betrayed!"

Es mag sein, daß Longfellow seine Arbeit schnell dem Ende zuführen wollte, wie auch wohl eine Bemerkung in seinem Tagebuche schließen läßt: „September 11, 1871. I am impatient to send the 'Divine Tragedy' to the printers"[1]. Es wäre doch für einen so tieffühlenden Menschen und einen so begabten Dichter, wie er es war, ein leichtes gewesen, die Stimmung festzuhalten durch eine geschickte poetische Einkleidung, die dem dem Tode geweihten Messias auch eigen sein mußte, als er für all seine Liebe nur Undank und Verrat erntet. In der Form, wie dieser Abschnitt vor uns liegt, ist er ziemlich wertlos. . .

IV. The Garden of Gethsemane.

Wir finden Christus mit seinen Jüngern im Garten von Gethsemane[2]; hier will er seine Verfolger erwarten. Judas Ischariot ist inzwischen ganz zu den Juden übergegangen, und nun führt er sein Bubenstück aus, indem er seinen Meister durch einen Kuß verrät. Wenn diese Szene etwas lebendiger wirkt beim Lesen, viel mehr noch würde dies der Fall sein bei einer Aufführung, so ist das zum wenigsten das Verdienst des Dichters; denn er hat uns nicht viel mehr gegeben, wie die Quelle enthält (Mt XXVI, 36—56; Mk XIV, 32—52). Aber an und für sich ist die Gefangennahme einer der hochdramatischen Momente im Leben Christi. Longfellow hat zum Teil im Text, dann in Anweisungen für die handelnden Personen das Milieu geschildert. Christus geht unruhig und todesmüde im Garten auf und ab. Es ist Nacht; seine

[1]) Sam. Longfellow III, p. 171; cf. auch p. 26 meiner Arbeit.

[2]) Dict. of the Bible sub Gethsemane: G. was a plot of ground, which appears to have been on the Mount of Olives and beyond the ravine of the Kidron. The 'garden' or enclosure belonging to it was the scene of our Lord's Agony.

Jünger sind immer wieder eingeschlafen, wenn er zu ihnen zurückkehrt von seinen Gebeten. In der Ferne leuchten dunkel und düster die Fackeln der Juden, die sich immer mehr nähern, bis schließlich der bewaffnete Zug herangekommen ist. Ohne Blutvergießen geht die Ergreifung vor sich, Christus läßt sich ruhig fesseln, während seine Jünger von ihm gehen. Dreimal hat er seinen Vater gebeten, ihm den Todeskelch ersparen zu wollen, wenn es sein Wille sei. Nun ist's vorbei, gefaßt auf sein trauriges Ende begibt er sich in die Hände seiner Feinde.

V. The Palace of Caiaphas.

Diese Szene enthält das interessante Verhör vor dem Hohenpriester Kaiphas[1] (Mt XXVI, 57—75; Mk XIV, 53—72). Er selbst ist ein krasser Egoist, sagen doch sogar die Pharisäer von ihm: „Kann nichts in der Welt als gänzliche Vernichtung dir gefallen und dich befriedigen?" Von ihm also ist keine Gnade zu erwarten, er wird auf keinen Fall neben sich einen dulden, der sich auf kirchlichem Gebiete Ansehen verschaffen will. Diese Furcht des Kaiphas, daß seine Stellung untergraben werden möchte, die Angst der Pharisäer, daß die Römer sich den Aufruhr im Volke zu nutze machen und Land und Leute unter ihre Gewalt bringen könnten, lassen denn auch kein anderes Urteil zu, als es Kaiphas noch ohne Verhör ausspricht: „Der Mann muß sterben!", war er doch der Hohepriester, der die Gefangennahme betrieben hat (Jn XI, 49—51), dem Volke zum Trotze („I who fear not the people, have been acting"). Christus wird gebunden hereingeführt, sein Verhör soll beginnen. Doch er weist seine Richter an die, die ihn predigen gehört „öffentlich vor der Welt". Zwei erkaufte falsche Zeugen treten gegen ihn auf,

---

[1]) Dict. of the Bible sub Caiaphas: C., more correctly 'Joseph C.' appointed high-priest of the Jews by the Roman procurator Valerius Gratus (predecessor of Pontius Pilate) . . . . When the popularity of Jesus had received a powerful impulse from the raising of Lazarus, C. was the leading spirit at the council which was held to devise measures to stem the popularity.

denen er zu entgegnen verschmäht. Er wird gefragt, ob er Christus sei. Seine Antwort: „Ich bin's. Ihr werdet nun des Menschen Sohn der Kraft zur Rechten sitzen seh'n, und kommen in Himmelswolken!" wird als Gotteslästerung erklärt, einstimmig ertönt das Urteil der Schriftgelehrten und Pharisäer: „Des Todes schuldig!" Neben dieser Handlung, die im Palaste des Kaiphas vor sich geht, spielt gleichzeitig in der Vorhalle eine Nebenhandlung: Simon Petrus verleugnet, wie vorausgesagt war, seinen Herrn dreimal. Doch plötzlich ertönt der Hahnschrei in der Morgenfrühe, der ihn zur Besinnung wachruft. Weinend geht er von dannen.

Diese Szene ist recht gut und lebendig aufgebaut. Zuerst sehen wir Kaiphas, der den Schriftgelehrten und Pharisäern in geschickter Rede den letzten Zweifel nimmt, wie ihr Urteil ausfallen müsse. Während Christus gebunden hereingeführt wird, spielt ein Teil der Nebenhandlung zwischen Petrus, einem Knecht und einem Mädchen, dann folgt in kurzer, rascher Darstellung das Verhör. Noch sehen wir den Hohenpriester vor uns, der sich entsetzt gebärdet ob der Gotteslästerung, noch tönt uns schaurig das Todesurteil in den Ohren, nach all dem Weh, das dem Herrn zugefügt wird, werden wir Zeuge der letzten Verleugnung durch Petrus, — dies ist der letzte Teil der Nebenhandlung. — Auch der Schluß würde dramatisch wirken: Petrus schleicht weinend vorbei an Christus, den man mit verbundenen Augen aus dem Saale führt, gestoßen und geschlagen von den rohen Soldaten. Von erhöhtem Sitze aus ruft Kaiphas, umgeben von seinen Anhängern: „Lead him unto Pilate!"

VI. Pontius Pilate.

Ehe es zu dieser Verhandlung vor dem Statthalter Pilatus [1] kommt, hat der Dichter, um die Stimmung vorzubereiten,

[1]) Dict. of the Bible sub Pilate: P. P. was the fifth Roman procurator of Judaea . . . . In the Gospels, P. is called simply governor. His official residence was in the palace of Herod in Cæsarea (Acts XXIII, 35),

die Christus von weltlicher Gerichtsbarkeit entgegengebracht wird, einen Monolog des Pilatus eingefügt, der nach Sprache und Inhalt als vollendet gelten kann. Er kennzeichnet in treffender Weise die Römerherrschaft, wie sie den Stamm der Juden im Zaume hält, aber auch den Starrsinn der Israeliten, der angefeuert von den Priestern und Rechtsgelehrten, Pharisäern und Schriftgelehrten, schließlich gegen die innere Überzeugung den großen Menschen Jesus Christus dem Tode übergibt. Diese Szene ist ein wertvoller Teil des Dramas, den ich auf keinen Fall vermissen möchte. Zuerst erzählt Pilatus, um seine einleitenden Worte zu beweisen:

„Wholly incomprehensible to me
Vainglorious, obstinate, and given up
To unintelligible old traditions,
And proud, and self-conceited are these Jews!“ (p. 113 f.).

wie er vor kurzem die Truppen in ihre Winterlager in Jerusalem geführt hat mit wehenden Fahnen, auf denen Caesar's Bildnis prangte. Da haben sich die Juden wie die Wahnsinnigen geberdet, weil ihre Religion verbietet, Bildnisse zu machen. Dann folgt in feinsinniger Weise die Betrachtung des stolzen Römers:

„ . . . . as if Numa
Were not as great as Moses, and the Laws
Of the Twelve Tables as their Pentateuch!“ (p. 114).

Ein anderes Beispiel gibt er nun. Er hat einen Fluß in die Stadt leiten wollen, und wieder hat sich der Aufruhr erhoben. Zu Tausenden sind sie zu seinem Palast gekommen wie „Herden ungewaschner Schweine“. Und wieder zeigt sich der schlaue Römer:

„ . . . Fearing violent outbreak, I desisted,
And left them to their wallowing in the mire“. (p. 114).

but at the time of the feasts he usually went up to Jerusalem, probably there occupying also the palace of Herod. . . . P.'s wife is said to have been named Claudia Procula or Procla. . . . That she became a Christian is a very old tradition.

Jetzt hat sich ihm der gesamte Gerichtshof genaht, voll Empörung gegen Christus, wie er sagt:

„Against a mild enthusiast, who hath preached
I know not what new doctrine, being King
Of some vague kingdom in the other world,
That hath no more to do with Rome and Caesar
Than I have with the patriarch Abraham!“ (p. 114 f.).

In diesen wenigen Worten liegt so klar das Urteil, das von Rom aus den neuen Messias erwartete. Noch einmal hofft man mit Pilatus und seinem Gerechtigkeitsgefühl, den wütenden Feinden das unschuldige Opfer abzujagen, zumal da der Statthalter von seinem Rechte der Begnadigung Gebrauch machen will, um ihn zu retten, während er scheinbar den Juden nachgibt. Zum Schluß hören wir von Pilatus noch eine Betrachtung über die Verschiedenheit der Religion der Juden mit ihrem Gott, den sie „fürchten, aber nicht lieben“, und der seinen mit ihren „liebenswürdigen“ Göttinnen, die er achtet und hochhält. Glücklich der Mann, der etwas glaubt!

VII. Barabbas in Prison.

Wenn Alexander Baumgartner von dieser Szene sagt, die jüdische Revolution sei in diesem Monologe des gefangenen Barabbas kurz, aber bezeichnend und umfassend dargestellt [1], so ist das entschieden zu viel behauptet; man kann diesem hübschen Monologe wenig mehr Gutes nachsagen, als daß er in wohlklingenden Strophen abgefaßt ist und ein neues Zeugnis gibt von dem Geschick des lyrischen Dichters Longfellow. Andererseits aber ist daran zu tadeln, daß er mit der Haupthandlung in keinerlei Beziehung steht, den Gang des Dramas verschleppt, und das ist stets verwerflich.

Der Inhalt dieser Szene ist folgender: Barabbas [2], ein

[1]) Baumgartner. Longfellow's Dichtungen. Freiburg 1877. p. 156.

[2]) Dict. of the Bible sub Barabbas: We are told that B. was 'a notable prisoner' who for a certain insurrection made in the city, and for murder, was lying bound with them that had made insurrection, and that he was a 'robber' or brigand. He may have been connected with the two 'robbers' who were crucified with Jesus; but we cannot be sure.

ehemaliger Wegelagerer und Räuberhauptmann, befindet sich im Gefängnisse und erzählt seine Leidensgeschichte den Mitgefangenen. Von seinem Versteck in den Felsenklippen hat er die Karawanen angegriffen, die auf dem Wege nach Jerusalem hinzogen. Da aber doch jeder Mensch mehr oder weniger ein Räuber sei („but all men, more or less, are robbers in their way"), und Pontius Pilatus, der Statthalter, sich wenig darum kümmere, ob ein Jude erschlagen oder eine Karawane angefallen werde, so sei das nicht der Hauptgrund, weswegen er hier sitze und strenge Strafe zu erwarten habe. Jucundus, der römische Reiterhauptmann, hatte ihn und seine Bande umzingelt; aber anstatt sich zu ergeben, hatten sie heftigen Widerstand geleistet, Barabbas selbst einen Reiter erstochen. Und Aufruhr, das ist das Verbrechen, auf das die Todesstrafe steht:

„Sedition! that is the word
That Pontius Pilate heard,
And he liketh not the sound". (p. 116).

Höchstens in diesem Sinne könnte man von Darstellung der Revolution, dann immer nur einiger Juden reden.

Die Grundlage zu diesem Gedichte ist eine vollständig freie Bearbeitung folgender Bibelstellen: Mt XXVII, 16; Mk XV, 7; Lk XXIII, 19; Jn XVIII, 40. In der deutschen Übertragung von Hermann Simon ist es vorzüglich wiedergegeben [1].

VIII. Ecce Homo.

Entsprechend dem Monolog, den Pilatus (Akt III, VI) hält, stellt er in dieser Szene (Mt XXVII, 11—25; Mk XV, 1—15; Lk XXIII, 1—28) dem Judenvolke Christus als nicht schuldig hin, wenigstens sei sein Vergehen nicht derartig, daß er den Tod verdiene. Auch Herodes' Ansichten gehen ebendahin. Doch das von den Priestern aufgestachelte Volk verlangt tobend und schreiend nach seinem Blute. So ist's begreiflich, daß auch des Statthalters Vorschlag, ihn, wie es Sitte ist

[1]) Hermann Simon II, p. 100 f.

am Osterfeste, zu begnadigen, nur lärmende Rufe: „Crucify him! Crucify him!“ zur Folge hat. Wir müssen wohl annehmen, — der Dichter selbst führt es nicht aus, — daß inzwischen die Kunde von der Verhandlung vor Kaiphas in die Menge gedrungen ist, natürlich entstellt durch Unwahrheit; denn sonst wäre der plötzliche Umschwung unfaßbar, bedenken wir, wie noch vor kurzem dasselbe Volk begeistert rief: „Hosanna to the Son of David!“ (Akt III, I), wie es trotz der donnernden Klagen Christi gegen die Pharisäer jubelte: „This is the Christ that was to come!“ (Akt III, II). Hier empfindet man unwillkürlich eine Lücke, es fehlt eine Szene, die darstellen müßte, wie das Volk von seinen Führern umgestimmt wird, sodaß es zuletzt in seinem Retter den Feind erblickt. Hervorzuheben ist aber an diesem Abschnitt die dramatische Lebendigkeit. All den Aufruhr darzustellen, die Erregung zu malen, ist dem Dichter trefflich gelungen. Vergebens bemüht sich Pilatus, das Schreckliche abzuwenden, immer drohender wird die Haltung der entfesselten Horden. Durch einen Boten von seiner Frau gewarnt, das Verbrechen gutzuheißen, versucht er es noch einmal: er wäscht vor den Augen der Juden die Hände, um ihnen zu zeigen, daß sie allein die Rache treffen wird. Umsonst, „let his blood be on us and on our children!“ tönt es ihm entgegen. Da läßt er den Gefangenen herausführen. Christus erscheint, er der seinem Volke so viel Gutes getan. Man hat ihm ein Purpurgewand angelegt und die Dornenkrone aufs Haupt gesetzt. Und wieder erschallt es ringsum: „Crucify him! crucify him!“, die Hauptleute stacheln das Volk an, die Hohenpriester rufen:

„If thou let this man go,
Thou art not Caesar's friend. For whosoever
Maketh himself a King, speaks against Caesar“. (p. 120).

Begeistert johlt die Menge, die sonst so oft unter dem Römerjoche gestöhnt: „We have no King but Caesar!“ Da willigt endlich Pilatus in das Unvermeidliche ein, nicht weil er von der Schuld Christi überzeugt ist, nur um dem Volks-

aufruhr aus dem Wege zu gehen. Im Gegenteil, noch einmal warnt er die „grausamen, blutdürstigen Priester, unbarmherziger als der Pöbel“ zu Rom. Aus seinem Munde kommt der prophetische Fluch: die Rachegötter werden euch verderben, in alle Lande zerstreuen und „Träne um Träne, Blut um Blut“ fordern. Entgegen seiner früheren Ansicht, daß man einen „milden Enthusiasten“ (Akt III, VI) verurteile, befiehlt er, daß über dem Haupte am Kreuze zu lesen sei: „Jesus von Nazareth, der Juden König!“

IX. Aceldama.

Auch in dem Monologe des Judas Ischariot zeigt sich die Vorliebe des Dichters, den Gefühlen des Menschen in ihrem Entstehen, den Regungen mit ihren Folgen bis ins Innerste nachzugehen. Abgesehen davon, daß derartig lange Selbstgespräche, wie er ja deren eine größere Anzahl eingeflochten hat, auf den Hörer, — ich denke hier an die Aufführung, — ermüdend einwirken, so will ich dieser Szene ihren künstlerischen Wert durchaus nicht absprechen. Sollte einmal versucht werden, das Stück darzustellen, so würde ein geschickter Regisseur sehr wohl auch diesen Abschnitt, allerdings in gekürzter Form, verwenden können.

Wir finden den Verräter Judas voll Verzweiflung über seine Schandtat auf den Felsenklippen von Hakeldama[1], er ist dem Wahnsinn nahe. „Lost! lost! for ever lost!“, ruft er hinab in die Tiefe. Er wünscht, er wäre nie geboren worden oder bei dem Blutbad des Herodes mit so vielen Hunderten von Kindern umgekommen. Er hat versucht, besser zu werden, als er sich Christus angeschlossen. Umsonst, der böse Geist, der ihm innewohnte, hat ihn überwältigt, ihn, der die Liebe

[1]) Dict. of the Bible sub Akeldama: In the middle-ages two different spots were pointed out, one as ‘the pottersfield’ and the other as ‘Akeldama’ (Aceldama), the popular name of ‘the field of blood’, bought with the money paid to and returned by the traitor (Mt XXVII, 3—10). The language of Acts XVIII seems also to imply that it was so named as the scene of his suicide. . . . . Apparently there was a cliff here with a natural cave in the face of it.

nie gekannt hat. Immer verzweifelter ruft er: „Too late! too late! I shall not see him more among the living!“ und weiterhin: „How I loved, yet hated him!“ Der Neid ist's gewesen, daß ein Mensch so gut und groß sein kann, während er den Fluch des Verbrechens von Kindheit an auf sich gefühlt. Dieses Hassen alles Guten, (die Prädestination zum Verbrechen nach Longfellow,) hat ihn zum Verräter werden lassen. Die Angst vor etwas Ungewissem, Drohendem, die Sehnsucht nach Erlösung treiben ihn in den Tod, von den Klippen stürzt er sich hinab in die Tiefe.

Karl Knortz bemerkt hierzu tadelnd: „Seinen Verräter Judas läßt Longfellow auf Hakeldama Selbstmord begehen, was sich übrigens geschichtlich nicht gut rechtfertigen läßt“[1]. Abgesehen davon, daß man einem Dichter poetische Freiheiten sehr wohl gestatten kann, zumal da der ganze Monolog eine bedeutende Erweiterung der Bibelgeschichte ist, (indem sowohl Mt XXVII, 3—10, als auch Apostelgeschichte I, 18 nur die Tatsache seines Todes berichten,) herrscht überhaupt über die Art seines Schicksals Zweifel, wie z. B. die Ausführungen in „the Dictionary of the Bible“ beweisen[2].

X. The Three Crosses.

Die empfindsame, feinfühlende Natur Longfellow's, die allem Grausigen, Blutigen abhold war, macht es leicht er-

---

[1]) Knortz. Longfellow. p. 72.

[2]) Dict. of the Bible sub Judas Iscariot: 'We are told that J. I., on learning that Jesus was condemned to death, was stricken with remorse'. Dann folgen die Ansichten über sein Schicksal. 'He lived as a solitary and became a hermit', nach den Evangelien: 'he left his place of retirement and hanged himself', nach der Apostelgeschichte: 'he procured a field with the reward of his iniquity. There he fell headlong in such a way that his bowels gushed out', und schließlich: 'it is possible to harmonize the two modes of death: Judas hung himself over a precipice, the rope broke, and he was dashed to pieces'. Gerade diese letzte Version gibt der Auslegung Longfellow's ihre Berechtigung und Wahrscheinlichkeit.

klärlich, daß er die blutige Handlung der Kreuzigung nicht selbst in den Rahmen des Dramas gezogen hat. (Schon früher konnten wir bemerken in Akt II, II, daß auch die Enthauptung des Johannes nur angedeutet wurde und so unseren Augen das Schreckensbild erspart blieb.) Da aber der Dichter nicht darstellt, was ihm zuwider war, versagt er sich zugleich, dem Werke den hochdramatischen Ausgang zu verleihen. Im Gegenteil, er fügt, wie wir sehen werden, noch zwei Episoden an, die der Zeit nach der Auferstehung angehören. Wenn er dann versucht, durch den zum Schluß angeführten Epilog (— das Zwischenspiel „the Abbot Joachim" ist nur die Überleitung zum zweiten Teil seines Gesamtwerkes „Christus: a Mystery", darum habe ich es auch von einer eingehenden Betrachtung ausgeschlossen —) seinem Drama einen passenden Ausgang zu geben, so ist dieses Beginnen ein verfehltes zu nennen.

Die vorliegende Szene, deren Namen die Sachlage sofort erkennen läßt, zeigt uns den gekreuzigten, noch lebenden Messias, links und rechts von ihm die Schächer an den beiden anderen Kreuzen hängend (Mt XXVII, 40–43; Mk XV, 27—37). Man wird diesen Abschnitt nicht gerade ungeschickt nennen können, aber er befriedigt nur zum Teil, wie oben ausgeführt wurde. Jetzt erst erscheint noch einmal Manahem, der gewaltige Seher und Prophet. Hier erfüllt sich seine Weissagung, die er uns in Akt I, III entgegenrief[1] und in Akt II, I wiederholte[2]. Von Schmerz gebeugt, steht er vor dem großen Messias, wie tiefempfunden und rührend stellt Longfellow dies dar:

„Those hands that healed the sick now pierced with nails,
Those feet that wandered homeless through the world
Now crossed and bleeding, and at rest forever!" (p. 123).

Neben ihm befinden sich, noch immer höhnend, die Schriftgelehrten und Ältesten, die Hohenpriester und Soldaten.

---

[1]) cf. p. 33 meiner Arbeit. [2]) ibid. p. 42.

Hier erst trifft Simon Magus, der Zauberer, den Nazarener, den er überall gesucht. Er hält sich für den Sieger, jenen für den Überwundenen, frohlockend ruft er aus: „Doch heute, Nazarener! triumphier' ich! (This is my hour of triumph, Nazarene!)" Bei ihm steht der junge Oberste, dem Christus geheißen, alles zu verkaufen und den Armen zu geben. Jetzt ist's ihm klar, wie gut er tat, den Rat nicht zu befolgen. Da plötzlich durchgellt das tiefe Dunkel ein gewaltiger Schrei (Mt XXVII, 46—50), Christus neigt das Haupt mit den verhallenden Worten: „Es ist vollbracht!"

Der Dichter hätte noch den Akt der Kreuzigung in dieser Szene voranstellen und mit diesem Schluß enden sollen, dann hätte er ein einheitliches Stück geschaffen.

XI. The Two Maries.

In dieser kurzen Szene, die benannt ist nach Maria Magdalena und Maria, der Mutter des Jakobus, wird, der Schrift folgend (Mt XXVIII, 1—8; Mk XVI, 1—9), die erste Begegnung Christi mit Menschen nach seiner Auferstehung geschildert. Frühzeitig haben sich die beiden Marien aufgemacht, um den Leichnam noch einmal zu salben. Als sie ans Grab kommen, finden sie den Stein weggerollt, der davor gelegen hatte, neben der Gruft einen Engel, der ihnen die Kunde bringt: „Er ist nicht hier; denn er ist auferstanden!" So hat sich's also erfüllt, was geweissagt war: gekreuzigt, gestorben, begraben und am dritten Tage wieder auferstanden von den Toten. Während Maria, die Mutter des Jakobus, eiligst davongeht, um die Nachricht zu verbreiten, tritt Christus der Maria Magdalena entgegen (Jn XX, 14—16), er ruft sie an: Maria!; sie erkennt ihn und begrüßt ihn hochbeglückt.

Ich kann hier ganz kurz sein mit meinem Urteil: die Szene lehnt sich allzusehr an die Bibel an, außerdem verschleppt sie.

XII. The Sea of Galilee.

Diese Szene hat verschiedene verwandte Züge mit der in Akt I, die denselben Namen trägt. Was Christus, der Lebende, damals zu ihnen gesagt, befiehlt jetzt der Auferstandene den Jüngern. Diese befinden sich wie dort auf

dem See, um zu fischen, auch jetzt ohne Erfolg. Sie erzählen sich das, was ihnen eine unglaubliche Wundermär dünkt: die Auferstehung ihres Meisters. Simon Petrus, der nur einmal in seinem Glauben gewankt, als er ihn in schwerer Stunde verleugnet hat, erinnert sie an die Worte, die er damals gesprochen: „Henceforth you shall catch men", daß also auch ihre Mission noch nicht erfüllt sei. Da erscheint ihnen, während sie noch hin und her reden, an der Küste der Herr selbst, der den Verzagenden reichen Fischfang beschert. Sie erkennen ihn. Petrus springt sofort ins Wasser und schwimmt zu Christus hin. Dann folgt die Huldigung durch die Jünger und die dreimalige Berufung des Petrus: „Weide meine Schafe!" Er folgt seinem Meister nach, das Licht der Gottheit bricht sich Bahn „und das besiegte Menschenherz beugt sich mit Petrus vor dem Auferstandenen:

„Ja, ich will folgen Dir, mein Herr und Meister,
Will folgen Dir durch Fasten und Versuchung,
Durch Deinen Todeskampf und blutigen Schweiß,
Durch Kreuz und Leiden, ja sogar zum Tode!" [1]

Diese Szene (Jn XXI, 1—19) wirkt äußerst matt, man empfindet sie nur als eine überflüssige, nicht passende Zugabe, die strenggenommen den Titel „Tragedy" nicht rechtfertigt.

Epilogue.

Um dem Drama einen wirklichen Schluß zu verleihen, läßt Longfellow in diesem Epilog die zwölf Apostel das Glaubensbekenntnis rezitieren, „im Anschluß an die zuerst von Ambrosius erwähnte Sage, daß die Apostel bei ihrem Weggange von Jerusalem die Erde unter sich verteilt und, um hinsichtlich ihrer Lehre in vollständiger Übereinstimmung zu bleiben, ein Glaubensbekenntnis in der Weise angesetzt hätten, daß jeder Apostel, Petrus voran, einen Satz des Apostolikums ausgesprochen habe" [2].

---

[1]) Baumgartner, p. 159.

[2]) E. Paetsch. H. W. Longfellow und seine Stellung in der nordamerikanischen Literatur. Progr. Potsdam 1883. p. 20.

Dieser Abschnitt enthält, wie der Jesuitenpater Alexander Baumgartner sagt „die ehrwürdige Glaubensformel, welche die katholische Kirche unbesieglich durch neunzehn Jahrhunderte hindurch trug“ [1]. Nun, ich kann die Ansicht dieses Bearbeiters, die hier verborgen ausgesprochen liegt, (— meist sagt er es ganz unverblümt, —) durchaus nicht teilen, daß sich auch in diesem Stücke Longfellow als Anhänger der katholischen Kirche zeige. Unser Dichter ist im Herzen guter Protestant geblieben, die folgende Angabe mag meine Aussage bekräftigen: „At a Longfellow memorial service in the Unitarian Church at Newport, the pastor took occasion to remark that L., in his religious sympathies, was an earnest and life-long Unitarian, and .... had given distinguished honor to the liberal faith to which he . . . belonged“ [2]. Außerdem kennt doch auch die evangelische Kirche dasselbe Glaubensbekenntnis, sodaß man fast glauben muß, Baumgartner kommt auf Grund des Wörtchens „catholic“ zu seinem sonderbaren Schlusse. Es ist doch hinreichend bekannt, daß „catholicus“ zunächst die Bedeutung „allgemein, rechtgläubig“ hatte und erst später den Sondersinn „katholisch“ erhielt. Geben wir also hier dem Worte die Auslegung „christlich“, und Longfellow steht gerechtfertigt da!

Gern pflichte ich aber dem bei, was Baumgartner an selbiger Stelle weiterhin sagt, daß der Dichter durch sein Drama klarlegen wollte: „Ich scheue mich nicht, die heiligen Urkunden des Glaubens, die Christus uns hinterlassen, zu bekennen vor dieser modernen Welt . . . . . Möchte mein Glaube und meine Liebe nur in tausend Herzen widerhallen!“ [3] und daß man zu dem Ergebnis kommen muß: „Das ist der Sinn dieser Dichtung, und darum ist sie auch von der liberalen Welt redlich totgeschwiegen worden“ [4].

---

[1]) Baumgartner, p. 160.

[2]) W. Sloane Kennedy. H. W. Longfellow. Biography, Anecdote, Letters, Criticism. Cambridge 1882. p. 258.

[3]) Baumgartner, p. 160. [4]) ibidem.

Schlussbetrachtung.

Bei dem vorliegenden Werke war nicht nötig, umfangreiche Quellenuntersuchungen zu machen, da der Stoff, dem Longfellow sein Drama entnahm, selbstverständlich zum größten Teile in der Bibel zu finden ist. Trotzdem wird man gerade hier sehr oft nicht in der Lage sein, mit Bestimmtheit zu sagen, woher der Dichter die betreffende Stelle entnommen oder wonach er irgend eine Szene bearbeitet hat. Das liegt natürlich daran, daß sich die vier Evangelisten, aus denen er sämtlich geschöpft hat, in ihren Ausdrücken sehr oft ähneln oder gleichen. Darum habe ich mich auch durchweg darauf beschränkt, nur hinzuweisen auf die Bibelstellen, deren Verwendung mir im gegebenen Falle am wahrscheinlichsten erschien. Soviel kann man jedoch für die äußere Form feststellen: Der Gang der Gesamthandlung, das öffentliche Leben Christi von der Verkündigung durch Johannes den Täufer an bis zum Erscheinen des Auferstandenen, ist dem Johannisevangelium entnommen, wobei zu bemerken ist, daß die Gruppierung nach den drei Osterfesten der wirklichen Geschichte nicht ganz entspricht. Dieses Zergliedern in drei Hauptabschnitte, die der Einfachheit halber kurz als Akte bezeichnet worden sind, gibt der „Divine Tragedy" ein gefälliges und geglättetes Gewand. Zuerst wird erzählt, wie sich Christus nach und nach bei dem jüdischen Volke bekannt macht, dann sehen wir ihn auf der Höhe seines Schaffens während einer kurzen, glanzvollen Zeit, auf die schließlich schnell und unabwendbar die Katastrophe,

sein Untergang folgt. Und auch an den 33 Teilen der drei Akte, die man als die einzelnen Szenen betrachten kann, ist in der Hauptsache lobend hervorzuheben, daß jeder in sich ein abgerundetes Ganze bildet. Zuweilen ist aus einem anderen Evangelisten etwas hinzugekommen, umgekehrt manches vereinfacht nnd weggelassen worden. Oft sind mehrere Erzählungen der biblischen Geschichte im Drama zu einer Szene verschmolzen. Aber immer war Longfellow bedacht, ein harmonisches Bild dem Auge zu bieten, was ihm auch vollkommen gelungen ist.

Wenn er nicht erreicht hat, was auch vor ihm keinem geglückt ist, die Hauptperson Christus zu einer echt dramatischen Gestalt zu machen, also einen Mangel zu beseitigen, der von jeher den Bearbeitungen der Evangelien angehaftet hat und der bereits an den alten Misterien getadelt worden ist[1], so kann man ihm daraus keinen Vorwurf machen. Aber ein Fortschritt ist bei ihm schon zu bemerken. In dem Maße wie Jesus in der Schrift von vornherein als der Göttliche, Unfaßbare uns entgegentritt, ist dies bei Longfellow nicht der Fall. Er hat versucht, Christi Leben darzustellen als das eines hervorragenden Menschen, an dem kein Fehl und kein Tadel ist. Wohl erscheint der Heiland von einer grenzenlosen Liebe und gewaltigen Macht erfüllt, aber je tiefer man den Einzelheiten in dem Drama nachgeht, je öfter man es liest, um so mehr vergißt man, daß Christus ein Gott und kein Mensch war[2]. Abgesehen von kleineren Mängeln, die ich an der „Divine Tragedy“ im Verlaufe meiner Abhandlung getadelt habe, kann man sie als eine wohlgelungene Leistung betrachten. Der Dichter hat das erhabene Thema mit meisterhaftem Geschick behandelt. Überall begegnen wir einem

---

[1]) Richard Wülker. Geschichte der engl. Literatur. Leipzig und Wien 1900. p. 179.

[2]) Ähnlich spricht sich George Lowell Austin aus in „H. W. Longfellow. His life, his works, his friendships“. Boston 1883. p. 364: „The reader . . . looking back upon the poem, will be more apt to do it justice than at the first glance“.

schlichten Stil und einer lieblichen Sprache, die uns besonders in seinen Naturschilderungen entgegentritt. Longfellow ist kein dramatisches Genie, das die handelnden Personen als leidenschaftliche Charaktere oder die Vorgänge als erschütternde Begebenheiten darzustellen vermochte, aber in der Kleinmalerei, in der Ausarbeitung der Einzelszenen hat er Vorzügliches geleistet. Mit welchem Geschick kennzeichnet er den Pilatus als den vorsichtigen und schlauen Römer (III, VI)[1], den Kaiphas als den verschlagenen, hinterlistigen Judenpriester (III, V). Wie an den „New England Tragedies" und an „Judas Maccabaeus", so ist auch an der „Divine Tragedy" die Anwendung des Blankverses lobend hervorzuheben[2]. Das Versmaß paßt sich in diesen Dramen geschickt dem Inhalte an, insbesondere gilt dies von der dramatischen Darstellung des Lebens Christi. Dadurch hat Longfellow vermieden, den Worten der Schrift Gewalt anzutun, die uns lieb gewordene Überlieferung ist in ein poetisches Gewand eingekleidet, aber nicht eingezwängt worden. So kann man, wenn man gerecht ist, die „Divine Tragedy" als eine willkommene poetische Gabe des amerikanischen Dichters dankbar anerkennen, darin lesen und lernen. Meist hat sein Drama ein mitleidiges Achselzucken hervorgerufen, aber es gab doch Menschen, denen er eine Freude damit bereitet hat, wie ein Brief seines Freundes Bayard Taylor beweist, in dem es heißt: „My dear Longfellow, — . . . . I know not who else before you has so wonderfully wedded Poetry and Religious Sentiment. Milton certainly only half succeeded; and in spite of Klopstock's former popularity I must insist that he entirely failed. What in this completed work might seem simplest to the ordinary reader, is to me the greatest evi-

---

[1]) Die Szene ist mit Recht „the best effort at characterization" genannt worden, cf. Eric S. Robertson. Life of H. W. Longfellow. London 1887. p. 164.

[2]) „The blank verse . . . owe their charm to their fitness to the burdens they bear", sagt der Biograph Richard Henry Stoddard in H. W. Longfellow. A medley in prose and verse. New York 1882. p. 188.

dence of your success. . . . . I congratulate you from my heart!“ [1]

Wenn uns nicht die früher erwähnten Aufzeichnungen aus den Jahren 1841 und 1842 bekannt wären [2], die zeigen, daß Longfellow immer den Plan gehabt hat, eine poetische Darstellung des Christentums im Altertum, im Mittelalter und in der Neuzeit zu schaffen, und wenn wir nicht annehmen müßten, daß er diese Idee zu jeder Zeit als sein höchstes Ideal betrachtet hat, so könnte man zu der Annahme kommen, daß die Herausgabe der „Divine Tragedy, Golden Legend und New England Tragedies“ unter dem Titel „Christus: A Mystery“ (1872) nur einer plötzlichen Eingebung zufolge geschehen sei, zumal da die drei Dramen zu ganz verschiedenen Zeiten und in sehr veränderter Reihenfolge entstanden sind [3]. Der Gedanke ist an und für sich gut und genial; die einzelnen Teile sind bis auf den letzten, der gegen die beiden ersten abfällt, bedeutende poetische, wenn auch nicht dramatische Leistungen, aber die Verbindung zur Trilogie ist recht unglücklich zu nennen. Der Zusammenhang ist gewaltsam durch Zwischenspiele herbeigeführt worden, für das Mittelalter und die Neuzeit hätten viel typischere Perioden der christlichen Geschichte ausgewählt werden müssen.

Das gleichsam unter dem Zeichen „Hope“ gegründete Gottesreich, das sich als katholische Kirche auf dem apostolischen Bekenntnisse aufbaute (Divine Tragedy, Epilog), verweltlichte im Laufe der Jahrhunderte. Die Trauer über das Verderben der Kirche, die Sehnsucht nach Besserung zeigt sich in dem Zwischenspiel „the Abbot Joachim“, das die „Divine Tragedy“ mit der „Golden Legend“ verbindet. Dieser 2. Teil [4] ist ein Gemälde des Mittelalters, in dem die ein-

---

[1]) Samuel Longfellow III, p. 174. [2]) cf. p. 22 meiner Arbeit.

[3]) Sam. Longf. betrachtet dies auch als ein „afterthought“ seines Bruders cf. II, 458.

[4]) Eine eingehende Abhandlung ist die von F. Münzner. Die Quellen zu Longfellow's Golden Legend. Dresden 1897.

fache, rührende Geschichte „der arme Heinrich“ des Hartmann von Aue zu einem pomphaften, breiten Bild erweitert wird, um alle bedeutenden Geistesrichtungen jener Zeit darzustellen. In der Trilogie sollte die „Golden Legend“ den Glauben (faith) verherrlichen, der das Christentum im Mittelalter beseelte. Wenn dem Dichter auch einzelne Szenen z. B. das eingeflochtene Mirakelspiel und die Schilderungen des Mönchswesens und der scholastischen Umtriebe gut gelungen sind[1], so bleibt das Drama in seiner Gesamtwirkung nur ein Zerrbild jener Zeit, da es zumeist den christlichen Aberglauben und die religiöse Überspanntheit zeigt. Nicht im Rahmen des „Christus“ betrachtet, ist es eine hochpoetische, wertvolle Leistung. Longfellow selbst hat erkannt, daß er einen Fehlgriff getan hatte; denn er schreibt in seinem Tagebuche: „April 2, 1852. We stayed at home, reading the Saint's Tragedy[2], the story of St. Elizabeth of Hungary, put into dramatic form with great power. I wish I had hit upon this theme for my Golden Legend, the mediævel part of my trilogy. It is nobler and more characteristic than my obscure legend“[3].

Das Zwischenspiel „Martin Luther“, das eine meisterhafte Übersetzung des Liedes „Ein' feste Burg ist unser Gott“ enthält, führt den Schöpfer des Protestantismus auf der Wartburg im Streite mit dem Teufel und seinen Gegnern vor, es leitet über zu dem letzten Teil der Trilogie, zu den „New Eng-

---

[1]) Allzu begeistert schreibt John Ruskin. Modern Painters vol. V, chap. 20: „L. in his Golden Legend has entered more closely into the temper of the monk, for good and for evil, than ever yet theological writer or historian, though they may have given their life's labor to the analysis“.

[2]) Gemeint ist „the Saint's Tragedy“ von Charles Kingsley (1819—75), die er 1842 begonnen als „Life of St. Elizabeth“ und 1844 veröffentlicht hatte. cf. Charles Kingsley. His letters and memories of his life, ed. by his wife. Leipzig 1881. p. 98 ff. Über des Dichters Leben und Wirken siehe auch Wülker, p. 591 ff.

[3]) Samuel Longfellow II, p. 219.

land Tragedies“ [1], die ein besonderes Kapitel in der Geschichte der Kolonien von Nordamerika sind. Die von Longfellow gewählten Ereignisse sind wenig geeignet für eine poetische Behandlung; es ist ihm auch nicht gelungen, den düsteren Stoff mit Erfolg dramatisch zu verwerten. Die beiden Tragödien sind daher unbedeutende Arbeiten geblieben. Die erste „John Endicott“ gibt ein Bild der Grausamkeit, mit der die Puritaner den Quäkern im 17. Jahrhundert nachstellten. Das andere Drama „Giles Corey“ spielt ungefähr in derselben Zeit und schildert die blutigen Verfolgungen jener unglücklichen Personen, in denen man Zauberkünste vermutete. Angesichts der Verirrungen, die der Dichter in den „New England Tragedies“ zeigt, kann man fragen, wo die segensreichen Folgen des von Christus errichteten Gottesreiches geblieben sind. So ist es Longfellow höchstens gelungen darzustellen, wie die „charity“, die in diesem dritten Teil den Grundgedanken bilden sollte, vernachlässigt, nicht aber wie sie gepflegt worden ist. Auch für diese beiden Dramen, die zudem keine typische Erscheinung für die jüngst vergangene Zeit sind, — eigentlich wollte doch der Dichter das Christentum der „modern ages“ [2] behandeln, — hat er selbst eingesehen, daß seine Wahl eine falsche gewesen ist. In seinem Tagebuche spricht er davon, daß er ein anderes Stück für den dritten Teil des „Christus“ sich überlegt habe: „April 10th 1871. Meditating a third play, to complete the third part of Christus. The scene is to be among the Moravians [3] at Bethlehem, Pennsylvania“ [4]. Dieses Drama, von dem der Dichter annahm, daß es fähig wäre, „to harmonize the discord of the New England Trage-

---

[1]) Ein anschauliches Bild davon gibt Hugo Schladebach. Longfellow's New England Tragedies. Progr. Dresden 1893.

[2]) cf. p. 22 meiner Arbeit. [3]) Über die Sekte der mährischen oder böhmischen Brüder, jetzt als Herrnhuter Brüdergemeinde bekannt, über ihr Wirken besonders in Amerika cf. Gall. Geschichte der böhmischen Brüder. Prag 1882; de Schweinitz. History of the Church known as the Unitas Fratrum. Bethlehem i. Penns. 1885. [4]) Samuel Longfellow III, p. 159.

dies, and thus to give a not unfitting close to the work (Christus)[1], ist nie geschrieben worden. Schließlich hat er die ursprünglichen Arbeiten doch in die Trilogie aufgenommen und als Schluß das Finale „St. John" hinzugefügt, in dem der Apostel der Liebe Johannes die Erde durchwandert, wo überall die „charity" vergessen ist, wo Krieg anstatt Frieden und Haß anstatt Liebe herrscht. „Not he that repeateth the name, but he that doeth the will"[2], nur wer Gott gehorcht, ist ein frommer Mann, das ist der Grundgedanke, der in allen drei Dramen gepredigt werden soll.

Ich habe die „Divine Tragedy" durchweg betrachtet als Drama speziell Tragödie, wie der Titel sie bezeichnet. Es sind schon die verschiedensten Ansichten und Fragen laut geworden: Was ist sie eigentlich? Was wollte Longfellow damit bezwecken?

Ein aufführbares, wirksames Passionsspiel zu schreiben hat er sicher nicht beabsichtigt. Davon hätte er wohl etwas merken lassen. Gekannt hat er zwar die Oberammergauer Passionsspiele, wie eine Bemerkung[3] zu dem in der „Golden Legend" eingeflochtenen Mirakelspiel „the Nativity" zeigt[4].

Auch die von manchen gestellte Frage, ob die „Divine Tragedy" eine Nachahmung der mittelalterlichen Mirakel- oder Misterienspiele sei, kann man ohne weiteres verneinen. Obgleich Longfellow sein Gesamtwerk „a mystery" nennt und er sich dem Studium der mittelalterlichen Poesie mit Eifer

---

[1]) Samuel Longfellow III, p. 159. [2]) Finale St. John. Riv. Ed. VII, p. 439.

[3]) Riverside Edit. VII, p. 445: „At Oberammergau, in the Tyrol, a grand spectacle of this kind (religious plays) is exhibited once in ten years. A very graphic description of that which took place in the year 1850 is given by Miss Anna Mary Howitt, in her Art-Student in Munich, vol. I, chap. 4".

[4]) Rein äußerlich hat der Aufbau manche Ähnlichkeiten mit den alten Schauspielen, cf. F. J. Mone. Schauspiele des Mittelalters. Karlsruhe 1846, siehe vol. I, p. 49 ff. „Leben Jesu", vol. II, p. 150 ff. „Passionsspiel", wo jedesmal zunächst die „Übersicht und Einteilung des Stückes" gegeben sind.

gewidmet hat, so zeigt doch schon ein oberflächlicher Vergleich mit den betreffenden Quellen [1], die er allerdings für das vorher erwähnte Mirakelspiel „the Nativity“ verwendete, (wie Münzner in seiner Quellenuntersuchung mit Erfolg nachgewiesen hat), daß er keine von diesen nur irgendwie benutzte.

Die einfachste und naheliegendste Lösung ist doch wohl die folgende. Ursprünglich hatte Longfellow die Absicht, ein dramatisches Gedicht zu schreiben, wie sein erster Entwurf beweist, den wir im Sommer 1842 in seinem Tagebuche finden: „Christus, a dramatic poem in three parts“ [2]. Die einzelnen Teile sollten natürlich auch dramatische Gedichte sein. Der Plan hat ihn, wie wir sahen, viele Jahre hindurch beschäftigt, sodaß er schließlich von der ursprünglichen, meiner Meinung nach viel richtigeren Idee abgekommen ist und aus den drei Teilen Dramen gemacht hat, die durchweg als nicht gelungen bezeichnet werden müssen, wenn man sie als solche ansieht.

Wohl mehr an dem besonders dazu geeigneten Stoffe als an dem Wollen Longfellow's liegt es, daß trotzdem seine „Divine Tragedy“ ein „dramatisches Gedicht“ geblieben ist. Betrachten wir sie von diesem Standpunkte [3] aus, dann kann man auch die Schwächen übersehen, die ihr als Drama anhaften und sie ein formvollendetes Kunstwerk in der Gestalt eines umfangreichen dramatischen Gedichtes nennen, sicherlich eine wohlgelungene Behandlung des Lebens Christi.

---

[1]) Diese Quellen sind: L. Petit de Julleville. Les Mystères. Paris 1880; James Orchard Halliwell. Ludus Coventriae. London 1841; Thomas Wright. The Chester Plays. vol. I London 1843; vol. II London 1847.

[2]) cf. p. 22 meiner Arbeit.

[3]) Etwas Ähnliches meint sicherlich Schönbach, wenn er zu Anfang seines Aufsatzes (p. 252) ganz im allgemeinen sagt, daß man in England und Amerika Dichtungen in dramatischer Form habe, deren Merkmal sei „Form des Dramas ohne Zweck des Dramas“, also beabsichtigte Buchdramen.

Literatur.

George Lowell Austin. H. W. Longfellow. His life, his works, his friendships. Boston 1883.

Alexander Baumgartner. Longfellow's Dichtungen. Ein literarisches Zeitbild aus dem Geistesleben Nordamerikas. Freiburg 1877.

K. Brunnemann. Geschichte der nordamerikanischen Literatur. Leipzig 1866.

Rudolf Döhn. Aus dem amerikanischen Dichterwald. Leipzig 1881.

Encyclopaedia Britannica. Edinburgh, IX. Edit. vol. XIV.

Eduard Engel. Geschichte der nordamerikanischen Literatur. Leipzig 1897.

J. T. Fields. Longfellow. The Century. April 1886.

Grande Encyclopédie, vol. XXI.

James Orchard Halliwell. Ludus Coventriae (The Coventry Mysteries). London 1841.

James Hastings. Dictionary of the Bible. Edinburgh 1902.

L. Herrig. Handbuch der nordamerikanischen Nationalliteratur. Braunschweig 1854.

Holy Bible. Oxford 1859.

L. Petit de Julleville. Les Mystères. Paris 1880.

W. Sloane Kennedy. H. W. Longfellow. Biography, Anecdote, Letters, Criticism. Cambridge 1882.

Charles Kingsley. His letters and memories of his life, ed. by his wife. Leipzig 1881.

Karl Knortz. Geschichte der nordamerikanischen Literatur. Berlin 1891.

Karl Knortz. Longfellow. Literar-historische Studie. Hamburg 1879.

Gustav Körting. Grundriss der Geschichte der englischen Literatur. Münster 1893.

H. W. Longfellow. The writings of. With bibliographical and critical notes. Riverside Edition. London 1886. (George Routledge and Sons).

Samuel Longfellow. Life of H. W. Longfellow with extracts from his journals and correspondence. London 1886.

Samuel Longfellow. Final Memorials of H. W. Longfellow. London 1887.
F. J. Mone. Schauspiele des Mittelalters. Karlsruhe 1846.
F. Münzner. Die Quellen zu Longfellow's Golden Legend. Dresden 1897.
Charles Noble. Studies in American Literature. New York 1898.
E. Paetsch. H. W. Longfellow u. seine Stellung in der nordamerikan. Literatur. Progr. Potsdam 1883.
Charles F. Richardson. American Literature. New York u. London 1898.
Eric S. Robertson. Life of H. W. Longfellow. London 1887.
John Ruskin. Modern Painters.
Hugo Schladebach. Longfellow's New England Tragedies. Progr. Dresden 1893.
Anton E. Schönbach. Gesammelte Aufsätze zur neueren Literatur in Deutschland, Österreich und Amerika. Graz 1900.
Hermann Simon. Sämtl. Poetische Werke Longfellow's übers. von. Leipzig (Reclam).
Edmund Clarence Stedman. Poets of America. Boston u. New York 1885.
Richard Henry Stoddard. H. W. Longfellow. A Medley in prose and verse. New York 1882.
Adolf Strodtmann. Amerikanische Anthologie. Hildburghausen 1870.
William P. Trent. A History of American Literature. London 1903.
Barrett Wendell. A Literary History of America. London 1901.
Wetzer u. Welte. Kirchenlexikon. Freiburg 1895.
Walt. Whitman. Death of Longfellow. Essays from the Critic.
Frederick H. Wilkens. Early influence of German Literature in America. Americana Germanica, vol. III. No. 2.
William Winter. Longfellow. New York Tribune. April 2, 1882.
J. Perry Worden. Über Longfellow's Beziehungen zur deutschen Literatur. Diss. Halle 1900.
Thomas Wright. The Chester Plays. vol. I London 1848; vol. II London 1847.
Richard Wülker. Geschichte der englischen Literatur. Leipzig u. Wien 1900.

Vita.

Ich, Alfred C. Schmidt, evangelisch-lutherischer Konfession, wurde am 4. Juni 1878 als Sohn des Kaufmanns Carl Schmidt zu Dresden-Löbtau geboren. Nachdem ich auf der Dorfschule zu Lockwitz bei Dresden und der XIX. Bezirksschule zu Dresden meine Vorbildung erhalten hatte, besuchte ich von Ostern 1889 die Annenschule (Realgymnasium) zu Dresden-Altstadt, die ich Ostern 1898 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Ich bezog sodann die Universität Leipzig, um neuere Philologie zu studieren und hörte Vorlesungen bei den Herren Professoren und Dozenten: Birch-Hirschfeld, Heinze, Holz, Marcks, Sievers, Volkelt, Weigand, Wülker, Wundt. Dem englischen Seminar des Herrn Prof. Dr. Wülker und dem romanischen des Herrn Prof. Dr. Birch-Hirschfeld gehörte ich 7, bez. 8 Semester an; außerdem beteiligte ich mich mehrere Semester an den neusprachlichen Übungen der Herren Lektoren Dr. Duchesne und Dr. Lake.

Allen meinen Lehrern bin ich zu Danke verpflichtet, insbesondere Herrn Geheimen Hofrat Prof. Dr. Wülker, der dem Entstehen dieser Arbeit sein Interesse schenkte.

Inhalt.

Einleitung. Seite

Das Drama in Amerika 1

Warum ist in Amerika kein bedeutendes Drama entstanden? . . . 4

Longfellow's Tätigkeit als Dramatiker 16

Die Divine Tragedy.

Entstehung 21

Introitus 28

The First Passover.

I. Vox Clamantis 29

II. Mount Quarantania 30

III. The Marriage in Cana 32

IV. In the Cornfields 34

V. Nazareth 35

VI. The Sea of Galilee 35

VII. The Demoniac of Gadara 37

VIII. Talitha Cumi 38

IX. The Tower of Magdala 39

X. The House of Simon the Pharisee 41

The Second Passover.

I. Before the Gates of Machærus 41

II. Herod's Banquet-Hall 42

III. Under the Walls of Machærus 43

IV. Nicodemus at Night 44

V. Blind Bartimeus 45

VI. Jacob's Well 46

VII. The Coasts of Cæsarea Philippi 47

VIII. The Young Ruler 48

IX. At Bethany 48

X. Born Blind 49

XI. Simon Magus and Helen of Tyre 50

The Third Passover.

I. The Entry into Jerusalem 52

II. Solomon's Porch 53

Seite

III. Lord, is it I 54
IV. The Garden of Gethsemane 55
V. The Palace of Caiaphas 56
VI. Pontius Pilate 57
VII. Barabbas in Prison 59
VIII. Ecce Homo 60
IX. Aceldama 62
X. The Three Crosses 63
XI. The Two Maries 65
XII. The Sea of Galilee 65
Epilogue 66
Schlussbetrachtung.
Zusammenfassendes Urteil 68
Die 3 Teile des „Christus“ in ihrem Zusammenhange 71
Die Divine Tragedy, ein dramatisches Gedicht 74
Literatur 76